# الفيلم السياسى فى مصر



محمود قاسم

هيئة المصرية العامة للكتاب

ما المقصود بالفيلم السياسى أو السينما السياسية؟ وهل يمكن تحديد مفهوم ثابت لهما أم أنه مصطلح يتسم بالمرونة؟

ولماذا تخلو بعض معاجم الفن السينمائى، التى صدرت فى مصر من ذلك المصطلح؟ وهل ثمة فروق بينه وبين الفيلم التاريخى؟ وما مدى تنوع أسلوب عرض القضايا السياسية على شاشة السينما بين الرمز والمكاشفة؟ وإلى أى مدى يختلف مفهوم الفيلم السينمائى فى حقبة زمنية عنه فى حقبة أخرى، وكيف تتباين أ ساليب المعالجة للقضايا السينمائية فى بلدٍ وقُطر دون غيره؟

تساؤلات وأطروحات جمة يعرضها هذا الكتاب فى مفتتح رصده لعدد من الأفلام التى يمكن أن تندرج تحت مفهوم السينما السياسية؟ وتصور كثيرًا من المشكلات الاجتماعية والوقائع السياسية فى مصر والوطن العربى مثل: رد قلبى، نهر الحب، جميلة، بشرة خير، امرأة من زجاج، هدى ومعالى الوزير، ... وغيرها.

تصميم الغلاف: رشيدة رشاد

الهيئة المصرية العامة للكتاب

ISBN# 9789772073191

6 221149 024991

# الفيلم السياسى فى مصر

محمود قاسم

الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠١٢

قاسم، محمود.
الفيلم السياسى فى مصر/ محمود قاسم. ـ
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٢.
٣٦٨ ص ؛ ٢٤ سم.
تدمك ١ ٣١٩ ٢٠٧ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ السياسة فى الفن.
٢ ـ السينما ـ مصر.
أ ـ العنوان.
رقم الإيداع بدار الكتب ١٣١٠٦/ ٢٠١٢

I. S. B. N 978 - 977 - 207 -319 -1

ديوى ٧٠٤,٩٤

وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد مجاهد

اسم الكتاب : الفيلم السياسى فى مصر
تأليف : محمود قاسم



الإخراج الفنى : عمر حمّاد
تصميم الغلاف : رشيدة رشاد

الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
www.gebo.gov.eg
email:info@gebo.gov.eg

# قبل أن تقرأ

نبهت ثورة يناير ٢٠١١ الناس إلى أهمية السياسة فى الحياة وإلى أى حد عبرت السينما عن علاقة المصريين بشكل عام بالأحداث السياسية طوال عقود القرن العشرين، وحتى الآن فى العقد الثانى من القرن الواحد والعشرين.

مثلما تدخل السياسة إلى المواطن العادى من خلال كل ما يحوطه فى حياته فإن السياسة تتسلل رغمًا عنا، كمتفرجين، فى كل الأفلام التى نشاهدها، مهما كانت نوعية الفيلم، ورغم ذلك فإن هناك نوعًا من الأفلام الذى عُرف بالسياسى، صار موجودًا فى حياتنا.

فى السياسة فكر، ورجال، وأحداث، ومواجهات، ورقابة، وتجاوزات، وفساد، وصراع على السلطة، وسجون وتعذيب، ومظاهرات، ورغبات فى التعبير، هناك أحزاب ووزراء ومجالس نيابية، وثورات.

كل هذا المزيج يمكن أن يصنع أفلامًا تثير اهتمام الناس.

ومن هنا تأتى أهمية التعرف على الفيلم السياسى فى مصر، ذلك البلد المزدحم، الساخن، الملىء بالأحداث التى شهدت عليها السينما وسجلتها منذ

عرض أول فيلم روائى مصرى عام ١٩٢٧، وحتى الآن، أى خمسة وثمانين عاماً تقريباً..

وقد حاولنا، فى صفحات هذا الكتاب التعرف على أكثر مناحى الحياة السياسية فى مصر، طوال هذه السنوات، مثلما شاهدناها فى الأفلام، مع التركيز على ماذا يعنى الفيلم السياسى، فهناك فارق واضح بين ما يسمى بالفيلم التاريخى، والسياسى..

وهذا النوع من الكتب لايحتاج إلى مقدمات، بل إلى أن تقرأه، وأنت تشاهد الأفلام التى يتحدث عنها، فيجمع المرء بين متعتين معاً:

القراءة، والمشاهدة

## الفصل الأول

# الفيلم السياسى
# المعنى والواقع

لا شك أن خلو معجم الفن السينمائى - الذى أعده وترجمه كل من أحمد كامل مرسى، ومجدى وهبة، وصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٠، والذى كان قد صدر لأول مرة عام ١٩٧٣ - من أى مصطلح عن الفيلم السياسى، والسينما السياسية، يعنى أن هذا المصطلح لم يكن قد تبلور بعد، رغم ظهور عشرات الأفلام من هذه النوعية فى مناطق متفرقة من العالم، بخاصة فى كل من إيطاليا، والولايات المتحدة، ومصر، وغيرها.

وقد بدت الدهشة من محاولات عديدة للتعرف على أية إشارات حول هذا المصطلح؛ للوقوف عنده ومناقشته، ولا نعرف ما السبب الحقيقى لخلو مثل هذا المعجم من المصطلح، هل لصعوبة تحديده، أم لمرونته باعتباره مصطلحًا واسعًا،

ليس من السهل تحديده، أو الوقوف عنده.. رغم أن المعجم قد تضمن تعريفات خاصة بالفيلم البوليسى، والتاريخى والعلمى وغيرها.

ويعنى هذا صعوبة الوقوف عند مفهوم محدد لهذا النوع من الأفلام الذى سوف نتحدث عنه هنا، فكثيرًا ما يكون اللفظ المذكور فى المصطلح مؤشرًا على معناه، كأن نقول أن الفيلم التاريخى يرجع إلى حقب، أو أحقاب من التاريخ، لكن المؤشر المهم فى هذا الأمر هو الملابس، فأما ما يميز الفيلم التاريخى هو أن الملابس لابد أن تشير إلى حقبة زمنية، وأماكن بعينها، ومن هنا يصبح الفيلم تاريخيًا، وإذا رجعنا إلى مصطلح «الفيلم السياسى»، فلا بد أن نقول بشكل بديهى إنه الفيلم الذى يتكلم فى السياسة، أو الذى يمس موضوعًا سياسيًا فى المقام الأول، لكن ذلك يعنى تشبه الماء بالماء.

فالسياسة موضوع متسع، وشديد المرونة، فالفيلم التاريخى لا يمس فقط حكامًا أسبقين، وكذلك فإن العمل السياسى لا يمس فقط حكامًا حاليين، أو من يعملون بالسياسة، بخاصة أن التداخل واضح بين الفيلم التاريخى والسياسى فيمكن لفيلم تاريخى أن تكون فيه إسقاطات واضحة عن السياسة الحالية، ويرى الناس ما حدث فى الماضى تكرارًا لما يعيشون فيه الآن باعتبار أن التاريخ أقرب إلى الدائرة، يكرر نفسه وأن المقعد ثابت فى تاريخ الدول والحكومات، وهو الذى يترك أثره فى الحاكم والمحكوم، وعلى الحكومات، وأن ما يمكن أن يحدث من طغيان فى زمن بعينه، يمكن أن يتكرر فى عصر حديث، مع فارق ملحوظ يتمثل فى تغير الأسماء والوجوه، مثلما حدث فى فيلم "لاشين" لفريتز كرامب ١٩٣٨، وفيلم "الجوع" لعلى بدرخان ١٩٨٦.

وسوف نتوقف عند المصطلح العلمى الذى ورد فى المعجم حول الفيلم التاريخى، لنأخذ منه ما يناسب أن نصنع مصطلحًا للفيلم السياسى، فالفيلم التاريخى يصور الأحداث التاريخية التى وقعت فى مرحلة من مراحل التاريخ، وهو الفيلم الذى يعرض مسيرة بطل من أبطال التاريخ الذين لعبوا دورًا خطيرًا. فى عصر من العصور الماضية. وقد يكون موضوع الفيلم مأخوذًا عن واقع الحياة أو مؤلفًا من وحى الخيال. وقد يتعرض الفيلم لمرحلة معينة، فى عصر من

العصور، أو ترجمة حياة علم من أعلام التاريخ، أو قصة من روائع الأدب العالمى التى تعرض صورة من حياة الماضى، البعيد أو القريب، وقد يعرف باسم فيلم الأزياء، أى الفيلم الذى يعتمد على الأساليب القديمة أو التاريخية فى الأزياء والأثاث.

وإذا أردنا الوصول إلى الفيلم السياسى من خلال السطور السابقة، فيمكن الرجوع إلى أغلب ما جاء فى المصطلح، مع إضافة مفرد «الإسقاط السياسى» على أحداث الواقع، لكن التعريف السابق به نقص ملحوظ، ومغالطة، ففى بعض دول العالم الثالث، قد يستمر النظام السياسى نفسه لمدة طويلة، ويمتد لأعوام وعقود، مثلما حدث فى بعض الدول الملكية أو مصر فى عصر مبارك، وليبيا فى عصر القذافى أو ما شابه، إذًا هنا تنتفى سمة فيلم الأزياء من الالتصاق بالفيلم التاريخى.

ومن المهم أن هناك استثناءات، وإضافات، لكن النقاط التى يمكن أن نلتقطها من التعريف هى أن الفيلم السياسى يصور الواقع السياسى الحالى، لزمن إنتاج الفيلم، كما أنه يمكن أن يعرض سيرة بطل من أبطال السياسة الحالية الذين يلعبون دورًا فى السياسة إبان إنتاج الفيلم وقد يكون موضوع الفيلم مأخوذًا عن واقع الحياة، أو مؤلفًا من وحى الخيال. ويتعرض الفيلم لصورة من حياة الحاضر المعيش فى ظل النظام السياسى الذى تم فى إطاره إنتاج الفيلم وذلك مثل فيلم "بعد الموقعة" ليسرى نصر الله ٢٠١٢.

وفى الدراسة التى نقدمها عن الفيلم السياسى، فإننا سوف نرى إننا وقعنا فى مغالطات باعتبار أن فيلمًا من طراز "اللّه معنا" سياسى، لذا فإنا تحدثنا عنه، وعن غيره من الأفلام التى أنتجت عن ثورة يوليو، وليست هذه الأفلام سياسية تماما، حيث إنها تتناول حدثًا سياسيًا فى الماضى صار تاريخًا، وتتوقف الأفلام التى تناقش هذا الموضوع عند مرحلة معينة من الزمن صارت تاريخًا، حتى لو مر على حدوثها ثلاث سنوات، وربما أقل، مثلما حدث فى فيلم "اللّه معنا" الذى عرض عام ١٩٥٥ وبدأ إنتاجه قبل ذلك بعامين ونصف.

لكن مع هذا الفيلم قد يكون لها إسقاط على النظام السياسى المعاصر لتاريخ إنتاجها، فقد تم إنتاج الفيلم فى ظل نظام رأى أن العهد البائد كان ظالمًا، وفاسدًا، وجائرًا.. لذا فمن الطبيعى أن تكون الثورة قد تمت من أجل العدالة الاجتماعية، وإصلاح السياسة بكافة أشكالها.. وقد حدث الشىء نفسه فى السبعينيات من خلال مجموعة أفلام عن مراكز القوى، والتعذيب السياسى، من أجل إثبات أن هذا العقد اتسم بالحريات والتعددية الفكرية والسياسية. وتجددت الصورة بعد يناير ٢٠١١.

إذًا، فالمفاهيم تتداخل، وليس من الصعب الوصول إلى مصطلح محدد فى هذا الأمر، لكن هناك أفلامًا يسرى عليها المصطلح السياسى الذى سنتوقف عنده فى حديثنا، مثل فيلم "ميرامار" لكمال الشيخ، حيث تدور أحداثه إبان إنتاجه عام ١٩٦٩ ويعبر عند البعد السياسى بأشكال متعددة، مثل العاملين فى الحقل، ومنهم عضو الاتحاد الاشتراكى الذى استغل عمله بالسياسة للارتقاء الاجتماعى لبعض رجال عاشوا قبل الثورة، وراحوا يسخرون من التطبيق الثورى، ومن معنى الثورة بشكل عام، مثل تعليقات طلبة مرزوق، وأيضا أن الفيلم قد توقف عند عامر وجدى الوفدى البارز، وما آل إليه الحال فى ظل الثورة.

وحسب رأينا، فإننا أمام فيلم سياسى "نقى" بما يعنى المصطلح، صحيح أنه ليست هناك إشارة إلى الحاكم، ولكن أليست الثورة، والاتحاد الاشتراكى هما من صناع الرئيس، كما أن الفيلم ينتقد البوليس، ويتوقف عند منصور باهى شقيق أحد كبار الشرطة الذى يعتنق الشيوعية، ويتحدث الفيلم عن خيانة التنظيمات لبعضها وخيانة أفراد هذه التنظيمات أيضا لبعضهم البعض.

ولعل "ميرامار" هو أحد الأفلام السياسية فى عصر جمال عبد الناصر، فبعد الحديث عن الإنجازات، جاءت مرحلة النقد السياسى، والاجتماعى، ويحسب لهذا العصر السماح بعرض الفيلم. وعلى جانب آخر، فإننا لايمكن اعتبار أن فيلم "شىء من الخوف" فيلم سياسى، حتى لو صرح البعض بأن المقصود بعتريس هو شخصية الرئيس جمال عبد الناصر نفسه، فحسب كمال الشيخ وفيلمه، فإن مساحة الحرية بدت مسموح بها رغم بعض العقبات والمتاعب.

أما الفيلم السياسى الثانى، فهو "زائر الفجر" لممدوح شكرى الذى تدور أحداثه أثناء سنوات إنتاجه، وينتقد، أو يناقش، مسائل حيوية من إفراز الحاضر، وتخص النظام السياسى والاجتماعى القائم آنذاك، ولذا عانى من متاعب رقابية إلى أن سُمح بعرضه سينمائيا ثم منعته رقابة التليفزيون نهائيا عام ٢٠٠٠. ثم بدأت هذه الأفلام التى لاتتحدث بفعل "كان" بل بفعل "يحدث الآن" تكثر عددا، ومنها على سبيل المثال - "البرىء" لعاطف الطيب ١٩٨٦ ، و" اللعب مع الكبار" لشريف عرفة ١٩٩١ ، و"الإرهابى" لنادر جلال ١٩٩٤ ، و"فتاة من إسرائيل".. لإيهاب راضى ١٩٩٩، و"عمارة يعقوبيان" ٢٠٠٦، و"السفارة فى العمارة" عام ٢٠٠٥. و"ظاظا" ٢٠٠٨ مع المرور على العديد من الأفلام التى تنطبق عليها نفس السمة.

إذًا فالفيلم السياسى هو فيلم مجابهة، ويعبر صناعه فى المقام الأول عن أنهم سيدخلون فى صدام مع النظام السياسى القائم، لأنه يواجه هذا النظام بدستوره، وبرلمانه والشكل الاجتماعى الذى انعكس من القرار السياسى، وليس الفيلم السياسى - بالمرة - هو الذى يؤيد النظام السياسى فى وطنه، مهما كانت إنجازاته، لأنه هنا يدخل فى نطاق الدعاية والإعلام مما ينفى صفة السياسة.

فكمال الشيخ حين قدم سيناريو فيلمه "ميرامار" الذى كتبه ممدوح الليثى، ناضل وراء الفيلم حتى ظهر إلى النور، وقد روت السيدة اعتدال ممتاز تجربتها كرئيس رقابة مع الفيلم فى كتابها "مذكرات رقيبة سينمائية" المنشور عام ١٩٨٥روت فيها بأسلوب جذاب يعكس إلى أى حد حدثت مجابهة بين الفيلم وصناعه، وبين الرقابة والدولة، التى تمثلها، مما دفع بالسيدة الرقيبة إلى إرسال خطاب إلى جمال عبد الناصر، الذى أرسل إلى رئيس مجلس الشعب - آنذاك - أنور السادات الذى ناصر الفيلم، وحول الأمر إلى ما يشبه الدعاية حين أشار إلى أن الفيلم قد لفظ بعبارة: "الستات حيوانات".

أى أن المخرج قد جابه وآمن برسالة ما، وقد تكرر الشىء نفسه فيما يتعلق بأفلام عديدة منها "العصفور"ليوسف شاهين، و"زائر الفجر" وكتب النقاد لمناصرة هذه الأفلام، كما عرضت فى نوادى السينما كاملة وشاهدها أكثر من ٣ آلاف عضو، بينما الرقابة ترفض عرضها، ولا شك أن الرقابة هى لسان حال سياسة

الدولة، وأن الرقابة تلجأ إلى السلطات العليا فيما يتم الاختلاف عليه، مثلما تحدثت بذلك اعتدال ممتاز، فى مذكراتها، ففيلم "زائر الفجر" تدور أحداثه بين الجمعة ٥ يونيه ١٩٧٠ ، والعاشر من يونيه من الشهر نفسه، أى إبان كتابته، وإخراجه، فمن المعروف أن الفيلم صار جاهزًا للعرض منذ عام ١٩٧٢، وإنه عرض فى نادى السينما بالقاهرة فى يناير ١٩٧٣.

ولا يزال التعريف مرنًا، فالبعض يرى أن كل ما يتعلق بالحياة سياسى، ابتداء من قصص الحب، إلى شكل المجتمع، والجريمة، والبطالة، والملابس، وما إلى ذلك. ولعل علينا الآن أن نبدأ بالاستناد إلى ما قاله آخرون فى هذا الشأن للتوصل إلى تعريف واحد أن كل ذلك فى الإمكان.

ففى مجلة "المصور" - ١٥ يونيه ١٩٨٣ - وبمناسبة عرض فيلم "الغول" لسمير سيف، جاء على لسان عبد النور خليل "أن سمير سيف يرى أن للفيلم السياسى وجهتى نظر، الأولى تقول إنه العمل الذى يتعرض للعلاقة بين الحاكم والمحكوم، وبالتالى يتعرض لمؤسسات سياسية وأشخاص سياسيين مثل: الرئاسة، والبرلمان، ورئيس الوزراء، والوزراء، وأن هناك رأيًا آخر يقول إن أى فيلم فى العالم سياسى حتى فيلم "قصة حب".. وأنا متفق تماما مع وجهة النظر الثانية، فالسياسة فى الفيلم لا تتناول فى حد ذاتها وإنما هى جزء من تفكير ووجهة نظر الفنان عمومًا، التى تشكل آراءه السياسية والدينية والأخلاقية. وفيلم مثل "الغول" لا أضعه تحت الأفلام السياسية من الوجهة الأولى فهو يتناول علاقة قد توجد على أعلى مستوى سياسى كان أو اجتماعى، أو أخلاقى، فهو يتناول علاقة شاملة، وأيضا من حق أى فرد أن يضفى عليها تفسيرًا سياسيًا أو وجهة نظر".

كما جاء على لسان عبد النور خليل أيضًا أن "الفيلم السياسى يتبنى موقفًا سياسيًا معينًا. وأنه يضمن فكرًا لسياسة موجهًا بين المواقف السياسية الواضحة فى عالمنا، أو يتناول حدثًا سياسيًا جريئًا، أو يجرى فى دولة ما".

والجدير بالذكر أن الأحداث الكبرى فى مصر ابتداء من نكسة يونيه، قد ساعدت على نمو الحس السياسى لدى الفنان السينمائى، فى وقت كان الفنان

الذى سبقه قد ركز اهتمامه لمناصرة الثورة بكافة قراراتها، ولم يسع أن يعارضها على الملأ، وبدا هذا فى مجموعة الأفلام التى ناصرت ثورة يوليو، ثم تأجج المشاعر الوطنية التى ظهرت إبان العدوان الثلاثى وأيضا عن ثورة ١٩١٩ لكن الفيلم السياسى الحقيقى لم يولد إلا بعد نكسة ١٩٦٧، وصنع فيلم "ميرامار" ثم "زائر الفجر"، وأفلام أخرى مثل: "ثرثرة فوق النيل" و"الاختيار" و" العصفور"، ما يسمى بالسينما السياسية. وانعكس هذا على كتابات النقاد، الذين ساندوا هذه الأفلام بكل قوة، وبدا ذلك واضحًا فيما نشرت المجلات الطليعية، وأيضا نشرات الجمعيات السينمائية، وبين يدى الآن ثلاث نشرات أصدرتها جمعية الفيلم، منها العدد ٢١ الصادر فى ربيع عام ١٩٧٣ ، ثم العدد ٢٢ الصادر فى ٢٤ مايو ١٩٧٥، ثم العدد ٢٣ الصادر فى ١٩ يونيه ١٩٧٦ ، حيث كان محور هذه الأعداد الثلاثة هو السينما السياسية فى المقام الأول، وتضمن «العدد ٢٢» مقالات عن فلسطين، فى السينما، و"سينما الثورة المضادة"، و"زد.. إنه حى" وتضمن العدد ٣٢ دراسات عن "قراءة فى سينما الهزيمة"، و"نماذج من السينما السياسية"، ثم "رياح التغيير والواقعية المفقودة". أما العدد ٢٢ فكان مخصصًا بأكمله عن السينما السياسية، وعناوينه كالتالى" "المقال السياسى فى السينما المباشرة"، و"الفيلم السياسى فى سوريا"، و"السينما السياسية فى مصر الواقع والمستقبل"، "الطبقة العمالية فى السينما المصرية"، و" سينما العالم الثالث والبحث عن طريق"، ثم "المسئولية الثورية فى السينما الإفريقية"، و "المافيا فى السينما السياسية".

وقد شهدت هذه الفترة ازدهارًا فيما يتعلق بالسينما السياسية فى مصر، حيث عرض نادى سينما القاهرة والمراكز الثقافية الأجنبية، بخاصة المركز الثقافى الإيطالى، مجموعة من الأفلام المهمة، مثل: "انتهى التحقيق المبدئى "لداميانو دميانى" ، و"المافيا" لنفس المخرج و"ساكو وفانتزيتى" وغيرها.

وفى الفترة نفسها أيضا نشر، لأول مرة، كتاب "السينما عندما تقول لا" لرءوف توفيق الذى وقع فى الحيرة نفسها التى وقعنا فيها فيما يتعلق بمعنى الفيلم السياسى، وجاء فى مقدمة الكتاب أنه قد يختلف الكثيرون من النقاد والمفسرين فى شرح معنى السينما السياسية، ولكننى أعتقد ـ بدون دخول فى

تفريعات نظرية أو ملاعيب الألفاظ - أن السينما السياسية هى السينما التى تتخذ موقفًا فكريًا، وثوريًا محددًا.. ضد التخلف السياسى، والاستخدام السيئ للسلطة وامتهان حرية الإنسان وكرامته وعواطفه.

"هى السينما التى تستطيع أن تقول لا.. للظلم، وللفساد وللقهر والتسلط، هى السينما التى تقول لا لمخططات بعض النظم العسكرية الدكتاتورية فى تحويل الشعوب إلى قطيع من الخراف، لا حول له ولا قوة. هى السينما التى تقول لا للمؤسسات التى تتاجر بأسلحة الدمار ويهمها إشعال الحروب لترويج بضاعتها، حتى ولو كان الثمن ملايين الضحايا.."

"هى - باختصار - السينما التى تمجد قيمة الإنسان وتؤكد على حقه فى الحياة الشريفة، الآمنة.. تؤكد أحلامه المشروعة فى الحرية والعمل والحب والمستقبل".

والغريب أن الكتاب الذى تحدث عن أفلام سياسية عديدة من كل أنحاء العالم لم يذكر فى مقدمته أية كلمة عن الفيلم السياسى العربى، كما لم يتضمن أيًّا من هذه الأفلام ضمن النماذج التى قدمها فى الكتاب، رغم أن رءوف توفيق قد كتب أكثر من مقال متميز لمناصرة عرض فيلم "العصفور" و"زائر الفجر" فى نفس فترة صدور الكتاب وذلك فى مجلة "صباح الخير".

وفى مقال لحسن محمود إبراهيم فى العدد "٢٢" من نشرة جمعية الفيلم، وتحت عنوان "السينما السياسية بين الرموز والمصارحة" قال: "أريد أن أوضح أن القضية السياسية ليست فقط تلك الفترة التى تصور مراحل الكفاح الأبدى ضد المستعمر الغاضب، بل أيضا كل ما يتعلق بأية ظاهرة تؤثر فى المجتمع - سواء بطريق مباشر أوبغيره - وتكون ناتجة عن تأثير سياسى بل هى ذلك الصراع الأبدى بين الشعب وحكامه. سواء أكانوا من الطبقة المالكة أو من المستعمرين الغزاة.

وقد أشار الناقد فى حديثه إلى أن السينمائيين اتخذوا أسلوبين لعرض هذه القضايا التى تحكم بأقدار أمم بأسرها. هى"أسلوب الرمز، وهو الأسلوب غير

المباشر فى تناول هذه القضايا وأسلوب المكاشفة أو المصارحة.. أو المواجهة.. وهو المعروف بالأسلوب المباشر".

وحسب الكاتب ـ وهو أمر منطقى ـ فإن السينما، والفنون ـ بشكل عام ـ تلجأ إلى الرمز عند سيادة الطغيان وكبت الحريات، لكننا نرى أن هذا النوع من الإبداع لا يلقى احترامًا كبيرًا مثل المباشرة فى المواجهة، لأن الكاتب والمبدع هنا لا يحمل فى داخله شيئًا من الخوف ولغل الجرأة التى اتسم بها كتاب أمريكا اللاتينية ضد الطغاة، هى التى جعلت إبداعهم مقروءًا فى المقام الأول، كما حدث ذلك أيضًا فى جنوب إفريقيا أيام التفرقة العنصرية ونظام الأبار تهايد.

لذا.. فإن نظام المكاشفة يبدو واضحًا فى المعالجة ولا يثير أية حيرة فى تفسير الرمز، وقد كتب أحمد عبد العال فى العدد نفسه أن "السينما السياسية لا تتوقف عند حدود النقد أو التفسير، وإنما تتجاوز هذا إلى الكشف عن مكمن الخلل فى أبنية المجتمعات والربط بينها وبين مظاهر الفساد والعفن، وهى لاتكتفى بهذا، بل تمضى قدمًا إلى أخطر من ذلك بالتحريض والثورة، وهى أخطر وأجرأ خطوات السينما عبر عمرها. وهى عندما تدخل فى دائرة البحث عن الفساد والصراع المستفيد منه والصانعة له، فإنها تعلن بذلك عن أحقيتها فى استمرار الخلود ولكن دخول السينما طرفًا فى الصراع السياسى الذى يموج به العالم كشف خطورتها وقدرتها على الحرية والمناورة، مما أدى إلى مزيد من الرقابة للحد من حريتها، وأصبح طريق السينما السياسية محفوفًا بالمخاطر، وأصبحت بفنانيها مضطهدة من قبل السلطة فى كل مكان".

وهناك فى هذا العدد المشار إليه "بوكس" يحمل عنوان": ما السينما السياسية؟ كتبه عبد المنعم حجازى، جاء فيه أن:"السينما السياسية تشمل: سينما الثورة، وسينما المفاهيم البالية، والسينما التى تقوم بالثورة نيابة عنك، ثم تتركها لنا فى هدوء. والسينما التى تستخدم احتياجاتك البيولوجية فى استعبادك كلها سينما سياسية والفرق بينها يكمن فى الفرق بين الفكر السياسى الذى ينبثق من خلفيته العمل السينمائى.

"إلا أن لفظ السينما السياسية غالبًا ما يطلق على السينما التى تتخذ، أو تتبنى موقفًا اجتماعيًا وسياسيًا ثوريًا يناهض التخلف والاستخدام الاستغلالى للسلطة، ويناهض أمتها بحرية الإنسان وكرامته ومشاعره"..

وفى العدد نفسه نشر سامى السلامونى دراسة طويلة عن السينما فى مصر، قال فيها: إن السياسة كمضمون وكوسيلة تناول كانت موجودة دائمًا فى السينما العالمية منذ ظهور هذا الاختراع المجيد فى نهاية القرن الماضى. ليس فقط فى الأفلام التى كانت تناقش قضايا سياسية فى هذا البلد أو ذاك، ومن مختلف وجهات النظر المسرفة فى الرجعية أو فى الثورية إلى درجة الدعوة إلى الفوضوية أو التحريضية كما فى الأفلام التى قد لا يخطر ببالنا أن لها علاقة بالسياسة.

وقد كان هناك الكثير من الآراء، ووجهات النظر حول المفهوم، يمكن الرجوع إليها، وذكره. من الواضح أن المفهوم غير محدود، وأن التغيرات فى الأنظمة السياسية والاجتماعية قد جعلت المفهوم مرنًا، ومتغيرًا، فمثلا هل يمكن اعتبار فيلم "الإرهابى" سياسيًا؟ بخاصة أن الطرف الذى يجابهه الفيلم يتغير، فهو ليس نظمًا سياسيًا معتمدًا، ولكنه كيان يهدد الشعب بشكل عام. فى فترة وجدت السينما والحاكم أنفسهما فى المسار نفسه، يتعرضان للخطر نفسه، فالشعب هو الذى يقتل بوابل القنابل المفخخة، وليس فقط رجال الشرطة والسياسة، والقهر هنا يأتى من المحكوم، وليس من الحاكم أو السلطة السياسية.

إذًا فقد تغيرت المفاهيم بما يجعل من الصعب صياغة تعريف ثابت ومحدد، ولكنا نتوقف مرة أخرى عند المفرد الذى ذكرناه أن السينما السياسية هى مجابهة فى المقام الأول، مجابهة بين السينمائيين ضد سلطة أكبر، وأقوى، تملك القدرة على السحق، والردع، وفى المجابهة هناك محاولة لرد الطرف الأساسى صاحب السلطة عن جبروته، وإساءة استخدام السلطة، وحسب التغييرات الحديثة فى بناء المجتمع، والأيديولوجيات، فلم تعد المجابهة مع الحاكم، بل إن المجتمع نفسه صارت فيه عناصر جماعية بدأت السينما فى مجابهتها مثل التيارات المعارضة أو بعض الأفراد الذين يفرضون سلطانهم الخاص عن طريق تفخيخ القنابل، أو اللجوء إلى التقاضى وما إليه، وبالتالى فإن فيلمًا من طراز "طيور الظلام" هو

سياسى من الطراز الأول، ليس فقط لأنه سيكشف فساد بعض الوزراء، وبعض البرلمانيين، وأيضا المفاوضات السياسية بين الدينيين، والسياسيين، بأن يترك أحد الطرفين للآخر مكاسب مقابل أن يقوم الطرف الآخر بمساندة الأول فى تحقيق مكاسب سياسية، مثل وقوف الدينيين إلى جوار الوزير فى حملته الانتخابية مقابل أن يترك لهم مساحة من العمل فى مجال آخر.

إذًا .. ما كان يرتبط بتعريف الفيلم السياسى فى منتصف الستينيات، إبان ازدهار الحديث عن هذا النوع من السينما، صار الآن مختلفًا تمامًا. ليس فقط بالنسبة إلى الفيلم العربى، أو المصرى، وإنما فيما يتعلق بالسينما الأمريكية، والفرنسية، والإيطالية، فعلى سبيل المثال، لم يعد الإيطاليون أنفسهم يقدمون أفلامًا سياسية بنفس القوة والتدفق الذى عرفناه فى الستينيات والسبعينيات، وبدا مخرجون فرنسيون عرفوا بأفلامهم السياسية مثل: كوستا جافراس، وايف بواسيه أنهم لم يعودوا يجدون موضوعات ساخنة فى العالم مثلما كان يحدث سابقًا، بخاصة إبان ازدهار الدكتاتورية، أو مع زيادة القلاقل السينمائية، مثلما حدث فى اليونان، أو عقب مقتل بن بركة، بالإضافة إلى ما حدث فى أمريكا اللاتينية.

إذًا. فازدهار السينما السياسية مرتبط فى المقام الأول بازدهار الدكتاتورية ومواقفها المتعسفة، بما يستلزم الوقوف ضده، ولم يعد الدكتاتور فقط حاكمًا، أو مجموعة حكام، بل فى بعض البلدان بسيادة الديمقراطية. فهناك بعض البلاد الديمقراطية تمارس فيها التكوينات الحزبية أو السياسية قهرًا اجتماعيًا وسياسيًا ملحوظًا، ويبدو الحاكم أكثر ضعفًا من مناصبه.

ولأن العالم يتحرك، بشكل مرن، والمفاهيم تغيرت فى كل الدنيا، صار المصطلح نفسه مرنًا، وما يمكن أن نورده اليوم قد يتغير بعد عامين على الأكثر، بدليل أن ما ذكره سامى السلامونى فى تنبوءاته عن مستقبل السياسة قد خاب تمامًا حيث تنبأ أن:

هناك بعض المشكلات الرئيسية لن تسمح فى رأيى بظهور هذه السينما فى المستقبل القريب على الأقل. ألخصها هنا:

١ ـ غياب حركة سياسية للجماهير.

٢ ـ تخلف وعى السينمائى المصرى.

٣ ـ وضعية مهور السينما.

٤ ـ الرقابة.

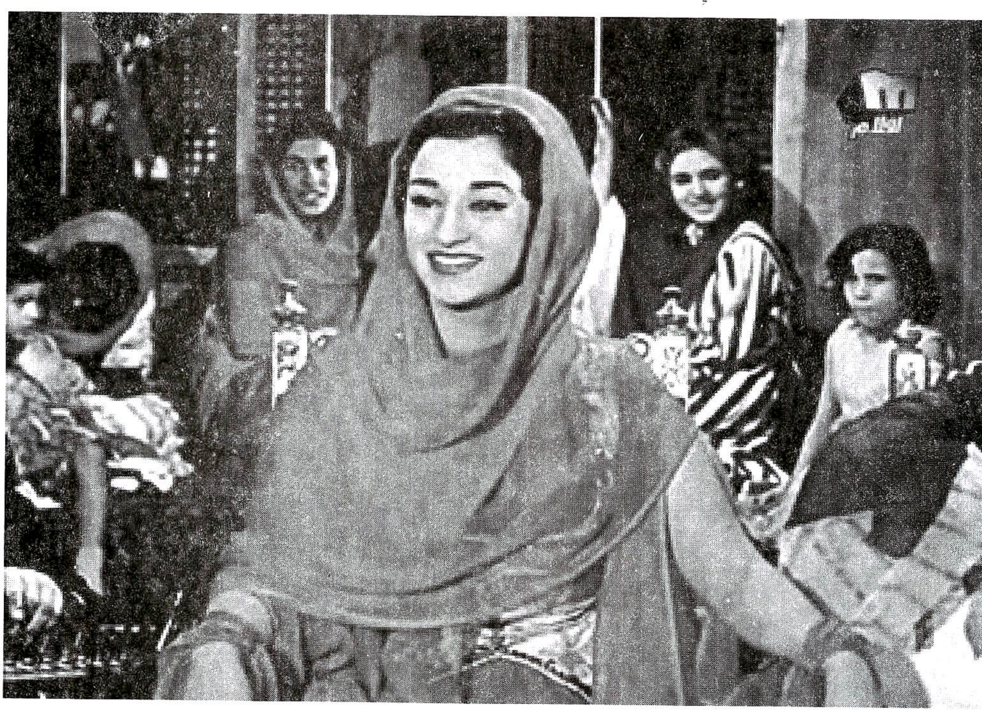
فلا شك أن وعى السينمائى المصرى قد زاد بشكل غير متوقع، بالإضافة إلى أن الرقابة أباحت الكثير من الأفلام السياسية دون أية مشكلات بخاصة فى التسعينيات، مثلما حدث قبل ذلك بثلاثين عامًا مثلاً.

ومن المهم أن نقول الآن إن أى فيلم تناول موضوعًا سياسيًا قبل يناير ٢٠١١ هو بالفعل فيلم سياسى مثل "الدكتاتور" و"ظاظا" و"طباخ الرئيس" أما أى فيلم تحدث عن العصر البائد، تم إنتاجه بعد الثورة، فقد صار فيلمًا تاريخيًا، باعتبار أن النظام السياسى المقصود قد صار ابن الأمس، ومنها أفلام تم إنتاجها عام ٢٠١١ مثل "صرخة نملة" لسامح عبد العزيز وغيرها. ثم فيلم "بعد الموقعة" ليسرى نصر الله عام ٢٠١٢.


زبيدة ثروت
عمر الشريف
زهرة العلا
حسن يوسف
حسين رياض
رشدي اباظة
إحسان عبد القدوس
بركات
في بيتنا رجل



فى بيتنا رجل



ألمظ وعبده الحامولى

## الفصل الثانى

# لاشين

إنه - بالفعل - فيلم جرىء ومباشر على الرغم ما قيل عن تأجيل عرضه، وتغيير نهايته..

فالسلطان فى هذا الفيلم رجل تستوجب الثورة عليه، وهو يعيش بعيداً عن مشكلات شعبه، رغم المجابهات والقلاقل السياسية، والدسائس التى تحاط به القصر من كل الأنحاء.. ووسط هذا، فإن الهم الأكبر لهذا السلطان هو إخضاع الفتاة كليمه (نادية ناجى) لهواه، رغم أنها سبية، قام قائد قواته لاشين (حسن عزت) بإحضارها إليه، لكن لأنها امرأة ذات كبرياء خاص جداً، فإنها لم تخضع قلبها للسلطان، وإن كانت ترى أن من حقه أن يمتلك جسدها.

السلطان هنا، لايستحق المنصب، هذا ما يود الفيلم أن يؤكده، والمتاعب الأولى لديه هى إخضاع قلب كليمه له.. لكن هذا لايمنع أن نصف أحداث الفيلم، تدور بين عامة الشعب الجوعان، بحثًا عن الغذاء المتوفر فى المدينة.. وهم ليس لهم أى

مطالب أكثر من ملء بطونهم الجوعانة، وأن الكثيرين منهم قاموا بالهجوم على واحد منهم أوقعت الأقدار بين يديه بلحة واحدة.

الفيلم هو "لاشين" أخرجه فريتز كرامب - مخرج فيلم وداد - عن مسرحية كتبها المؤلف الألماني هينريش فون ماين. وهو اسم غير موجود فى أى من موسوعات الأدب الألمانى، لعدة أسباب، أهمها أن الموضوع عن العلاقة بين السلطة الطاغية، والشعب الجوعان، السلطان لاه فى حياته، لديه من نساء الحريم كثيرات لكنه يتوقف عند واحدة رفضت الامتثال له.

ويشير الفيلم إلى أن أحداثه تدور فى القرن الثانى عشر، أى الذى يبدأ عام ١١٠٠، هناك مغالطة تاريخية فيه، بأن المغول على وشك الاقتراب من مصر، ولم يحدث هذا إلا فى منتصف القرن الثالث عشر، أى بعد عام ١٢٥٨ ميلادية.

هو - إذًا - فيلم سياسى فى المقام الأول، رغم صبغته التاريخية، ويمكن لأحداثه أن تتكرر فى عصر طغيان، سواء فى الماضى أو الحاضر أو المستقبل.

يبدأ الفيلم بلحظة انتصار كبرى لمصر، حين يعود القائد لاشين على رأس جيوشه المنتصرة، فالناس فى الشوارع سعيدة بما حققه لاشين من انتصار، ورايات النصر فى كل مكان، وتبدو الزينات كأنها لا تعكس حالة الناس الاقتصادية، فرغم أن البعض قد علق الرايات المصنوعة من الحرير، فإن بائعًا يردد بأن "الحرير غالى، ثم يظهر باتانى كى يعلن إنذاره"، يا عالم، امسكوا أيديكم، فتحوا عينيكم، أنا بحذركم، المطر مش ح ينزل عند النبع، الأرض حتجف والزرع .حيموت، أنا كنت هناك عند النبع، امسكوا أيديكم.

وحسب الإنذار، يبدأ الناس فى التراجع عن الاحتفال، وسرعان ما يتم استدعاء باتانى إلى قصر السلطان. فى اللحظات نفسها التى تعود فيها القوات منتصرة، تغنى أناشيد الانتصار. إذًا هناك حالتان أصابتا الوطن: الأولى الجيوش العائدة، وكلمات المنادى: "هذا جزاء اللى يخدع الشعب. هذه رأس باتانى الخائن.. "إذًا فقد تم قطع رأس باتانى تبعًا لأمر السلطان. ويردد أحد أفراد الشعب همسًا: "والله هو اللى يستحق، مشيرًا بالطبع إلى السلطان".

إذًا فمهما قطع من الفيلم، ومهما تغيرت الأحداث، فإن السلطان فى الفيلم هو الذى وراء أحداث الطغيان، بدءًا من قطع رقبة باتانى.

ولاشين قائد الجيش ـ كما يرى الفيلم ـ هو صديق مقرب للسلطان بالإضافة إلى منصبه، وهو شاب وسيم، شجاع حلو الحديث، لكن كنجر (فؤاد الرشيدى) يقول: "كل واحد ممكن يكون بطل إذا شمله عطف السلطان" فقد جاء لاشين له بأمراء الأعداء سبايا بالإضافة إلى الحسناء كليمة التى جاء بها لاشين هدية من أجل الحاكم.. وما إن تقع عينا السلطان على كليمة حتى يضعها فى الحريم.

ومنذ اللحظة الأولى، تبدأ المؤامرة المنتظرة، فهناك كنجر، ومساعده بواى (محمود السباع) الذى يردد أن وظيفة لاشين الجديدة هى استحضار نساء السلطان.

السلطان، إذًا يعيش منفصلا عن رعاياه، ونحن لم نعرف أى شىء عن المقابلة التى تمت بين باتانى، والحاكم، لكن الفيلم يشرح بالتفصيل وقائع دخول كليمة إلى حريم السلطان، وفى لقاء لاشين والسلطان نعرف أن القائد العسكرى الذى طهر الحدود من الخصوم، يخبر الحاكم أن المغول قادمون.. ووسط أحداث مفجعة تنتظر البلاد، فإن حوارًا حميمًا يدور بين لاشين والسلطان، فالأول ترك حريمه وليست لديه أى مشاعر نحو أى منهن، أما السلطان فهو رجل شبق نهم لأجسادهن.

السلطان.. مثل لاشين، يحتفظ فى قصره بعشرات البنات الجميلات، لكن تحولا يصيب لاشين بسبب إنه لم يجد بعد المرأة التى تفهمه. فالأمر المهم لدى السلطان هنا هو الحريم ومحاولة جذب اهتمام كليمة إليه. فهو يردد على طريقة العاشقين السذج: أنا قوام حبيتك، بقك اللى زى الشهد، جسمك الجميل.

وكليمة تحاول أن تعلم السلطان أصول التعامل مع النساء، فهى لا تود أن تكون مجرد امرأة من بين مئات الحريم بل هى تود من يحبها، وعندما يحاول التقرب إليها تردد: "أنا باكرهك"، وهى تصرخ فى وجهه، وتردد: "أفضل الموت على أن

أكون ملكًا لك"، لكن السلطان المصدوم فى الهدية، لا يشعر بالمرة بأية فرحة مماثلة للانتصار الحادث، ولا بصدمة لأن المغول قادمون.

لكن.. الصور المتناقضة فى الفيلم، تتمثل فى الطعام اللذيذ، الزائد عن الحد فى بيت لاشين نفسه، ثم الجوع الشديد الذى يستبد بالشعب الذى سيزحف من الريف. وأيضا مؤامرات كنجر للوقيعة بين السلطان ولاشين: إذا فوجئ الشعب بالمجاعة التى قال عنها باتانى، فسوف يحدث الصدام. وتبدو قسوة المؤامرة أن المتآمرين الذين ينتظرون المجاعة، يعلنون فيما بينهم عن أهمية الاقتصاد، بينما يردد واحد: "سيبوا الشعب يعمل الاحتفالات زى ما هو عايز".

وما تلبث المجاعة أن تأتى، وتجف مجارى المياه، ويرحل الفلاحون تحت قيادة يوسف (أحمد البيه) الذى يردد: "السلطان مش ح يخلصه إننا نموت، والمدينة. فيها الميه"، وفى القصر يتحدث كنجر بأنه من الواجب معاملة الجماهير الثائرة بالعنف، لقهر الثورة، أما لاشين فيردد: أن الشعب المتألم ينتظر من مولاه أن يشمله بعطفه، وذلك حتى لاتحدث الثورة، والسلطان هنا يستمع إلى رأى الأطراف كلها، ثم يأمر أن يخرج لاشين لتهدئة الشعب، وأن يقوم كنجر بإخراج الأطعمة للناس، وإرسال الحمام الزاجل إلى الأقاليم لإرسال ما لديهم من مئونة زائدة.

إذًا.. فالسلطان هنا عادل، يستمع إلى استشارات رجاله، ويختار الأنسب منها، أما أفراد الشعب نفسه فليسوا ثائرين، ويبدو هذا فيما يردده يوسف للناس: "إحنا مش جايين نسرق أو نستعمل القوة. إحنا جايين نسألهم العطف علينا، عشان ما نخوفهمش منا"، يقصد سكان القصر.

ورغم حكمة السلطان البادية، ورغم القلاقل داخل القصر، وإرسال القوات لمواجهة الثورة، فإن السلطان لايفكر سوى فى شىء واحد، هو استعطاف كليمة، مبديًا إعجابه بموقفها، وكأنه لايكاد يعرف ماذا يدور خارج القصر، وهناك مشهد مهم للغاية، يدور بين الفقراء الجياع، فأحد الرجعيين يشير إلى أن غضب السماء سببه عدم إلقاء ضحية فى النهر - عروس النيل - أما يوسف فإنه يرى أن

الغضب من اللّه نفسه: "عار عليكم يا مسلمين، مش الضحية اللى وقفت فيضان النهر، دا غضب ربنا عليكم.. هو الجوع خلاكم تكفروا بنعمة ربنا".

وتحاول كليمة أن تلعب دورًا وطنيًا وسياسيًا حين تعلن أنها مستعدة أن تقدم نفسها كضحية. ويتحدث لاشين إلى يوسف الفلاح ورجاله بأن السلطان هو الذى أمر بتوزيع الأكل: "السلطان عارف إن الشعب بيحبه وإن اللى دفعه لكده هو الجوع".

إذًا فالمتآمرون الذين يحاول الفيلم إدانتهم يستغلون الظروف الصعبة للإيقاع بين السلطان، ولاشين، وهم ليسوا ثوارًا بل متآمرين فى المقام الأول، أى أن هناك فرقًا واضحًا بين الثوار والمتآمرين فى الفيلم. فالجياع لم يمارسوا الثورة، لكنهم يحتاجون إلى ملء بطونهم، وضرب الجوع فى مقتل. ويعطى الفيلم للمتآمرين مساحة واسعة، فنرى كيف استطاع كيشار إقناع السلطان، بإرسال كليمة للبقاء بضعة أيام ضمن حريم لاشين الذى لايميل بالمرة إلى الحريم.

لكن.. ترى أى سلطان هذا الذى يفرغ كل وقته واهتمامه إلى موضوع نسائى، فى وقت تمتلئ فيه قصوره بالحريم، بينما تمتلئ حوارى المدينة بالقلاقل والجوعى، والسلطان الذى يكرس كل تفكيره فى كليمة، سرعان ما يقتنع بمايقوله كنجر: "مولاى. حال البلد دلوقتى أحسن، والبلد كلها خيرات.. دون أن يحاول التأكد من حالة الناس من مصدر موثوق فيه: لاشين"..

وقد حاول الفيلم أن يكشف حالة الناس، وما وصلوا إليه من جوع، حين طاردوا رجلاً عجوزًا، تمكن من العثور على بلحة يحاول يوسف استخدام النص القرآنى لتهدئة مشاعر الناس ﴿إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ إِخْوَةٌ فَأَصْلِحُوا بَيْنَ أَخَوَيْكُمْ﴾ (سورة الحجرات، الآية: ١٠).

صحيح أن قصة الحب التى تولدت بين لاشين وكليمة قد سادت العلاقات، لكن السياسة ملأت أحداث الفيلم، ففى مشهد القائد العسكرى وكليمة؛ حيث يسعى كل منهما أن يبوح للآخر بمكنون مشاعره، فإن لاشين يتحدث بكثير من الحسرة عن أحوال الناس:

. "يا ريت كل الناس متمتعين بالنوم ومرتاحين الضمير"، لكن فى الواقع أن كثيرًا منهم محرومون من النعيم ده، والبلد فى الحالة دى، ياريت أبواب السما تتفتح لى، وأشوف الغيب.

وفى هذا المشهد الليلى، يتقارب الاثنان، ويفتح كل منهما قلبه للآخر، حيث تردد: "عواطفى وإحساسى ملكى، أوهبهم بإرادتى".. إذًا هنا يمتزج الخاص بالعام، ولاشين الذى يهتم ـ فى المقام الأول ـ بنبض الناس، يتجه إلى الخاص بعد أن تتفتح مسام القلب من أجل المرأة التى قدمها يومًا إلى السلطان كهدية من أحد الحكام.

ولاشين يردد ـ دومًا ـ عبارات سياسية وطنية، حين يواجه حليم، أحد جنود السلطان والفلاحين، فيردد لاشين: "الناس دول مننا، ومش لازم نهاجمهم". ويبدو أن لاشين قريب للغاية من الناس، يرمز إلى العدل والقوة والشجاعة. ومن المهم الإشارة إلى أن الفيلم يتميز بتصوير حركة قوية للمجاميع، وهى تزحف إلى المدينة، ثم وأبناء الشعب متراكمون فى الشوارع يتألمون من شدة الجوع.

ولاشين يجد نفسه مؤرقًا بين عواطفه الجديدة وواجبه الاجتماعى والسياسى، فهو لا يريد أن يقابل إخلاص السلطان بخيانة الأمانة، وهو يضغط على عواطفه من أجل إعادة كليمة إلى السلطان، ويردد لها حين يعيدها إلى السلطان: "لازم تتشجعى، وتفهمى إن الموقف ده صعب علىّ، بعد أن كانت مشاعرى اندفنت من زمان".

ويكشف الفيلم عن التحول الذى حدث للاشين، وذلك من خلال ثلاثة لقاءات فقط تمت بين لاشين وكليمة، فهى تجد أن روحها تقاربت معه، وهو بعد أن ولدت فى داخله مشاعر الحب، فإن الواجب والصداقة تجاه السلطان تجعلاه يتغلب على نبض الحب الذى توغل فى داخله، ودائما ما يكن لاشين مشاعر الحب والمودة للسلطان ويحاول إرضاءه. أما كنجر فإنه يسعى للتخلص من السلطان، ويرسم خططه للقضاء على كافة خصومه.

إذًا.. فنحن أمام مواجهة سياسية من كافة الأطراف، ونحن هنا فى الفيلم الأوحد فى السينما المصرية الذى يقف فيه الشعب بأكمله متكاتفًا ضد قوى أخرى وليس لدى هذا الشعب أى وعى سياسى أو مطالب سوى أن يأكل، وكنجر يستغل هذا الموقف الجماعى من كل الشعب فيزيد من مواقفه من أجل إنجاح المؤامرة، فيمتنع عن تنفيذ أمر السلطان بصرف الغذاء للشعب الجوعان.

أما الطرف الثانى فهو حاشية السلطان، على رأسهم كنجر الذى يسعى فى البداية للإيقاع بين لاشين والحاكم، على أمل التخلص من لاشين وإبعاده عن الحكم، أو تقليل مساحة الصداقة بينهما، لكن كنجر لم يكن يحلم بأن يكون الحاكم أو أن يستولى على السلطة.

ويمعن الفيلم فى الوقوف عند المؤامرة التى يمثلها الطرف الثانى. أما الطرف الثالث فيمثله لاشين وحده الذى عاد مظفرًا من حرب انتصر فيها على خصوم السلطان عند الحدود، وجعلها آمنة: لكنه فى الوقت نفسه ينتظر وصول عدو خارجى قوى فغدا به أمام عدو داخلى يتمثل فى عدة أطراف منها السلطان نفسه ورجاله الذين يتآمرون لمصلحتهم، ويعملون على إدخال المغول إلى البلاد ومنهم قصة الحب التى تتولد بسرعة تعرقله عن مسيرته.. وتكون أداة وبرهانًا لإسقاطه.

وتبدو بداية المواجهة بين السلطان وصديقه لاشين من خلال مباراة الشطرنج بين الطرفين، فقد وشى كيشار إلى السلطان بأن هناك شيئًا ما بين لاشين وكليمة.. وطوال المباراة يحاول السلطان أن يفوز فى اللعب، فيخسر مثلما هو خاسر فى كسب قلب الفتاة، وتحدث المواجهة الأولى فيخبره أنه يعرف بأمر اللقاء الذى تم بينه وبين كليمة ويسأله: أقسم أنك لاتحبها، ويرفض لاشين، كى يؤكد الفيلم أنه نبيل غير قادر على القسم الكاذب. حتى ولو من أجل إنقاذ الدولة.. ويردد لاشين مقولته قبل أن يزج به إلى الزنزانة بتمرد غير مسبوق للسلطان: أنا مش خايف من الموت، العدو على الحدود، والشعب جوعان، والطعام لم يوزع عليه، والغريب أن خصومة حقيقية سرعان ما تتولد بين "لاشين" و"السلطان" ويردد الأول: " أنا حذرتك وأنت الملوم".

ويبدو هنا السلطان ضعيفًا غير حصيف، وتبدو علاقة الحب كأنها أعمته عن أن يكون منطقيًا.. فسرعان ما يساق لاشين إلى السجن، وسرعان أيضا ما تتولد شبه حرب أهلية بين الجنود، فهناك مواجهة بين جنود السلطان - الحرس الملكى - وبين جنود لاشين؛ حيث يقف حليم (حسين كمال) قائد جنود لاشين ضد رجال السلطان، ويردد حليم: لو صحيح قبضوا على لاشين مافيش أية قوة تقف قدامى..

وكما بدا لاشين نبيلاً، وصادقًا الايعترف بأنه يحب الفتاة، فإن كليمة تقرر أن تقوم بإنقاذ لاشين، وحين تذهب لمقابلة السلطان، وتضطر إلى الكذب وتقول بأن لاشين لم يمس شغاف قلبها.

وفى الفيلم عدة مستويات من التآمر السياسى، فكنجر يقرر أن يدس من بين رجاله وسط الشعب من أجل إثارة سخطه، بأن يعلموا الناس بشكل غير مباشر بأمر الخصام بين السلطان ولاشين، وأن هذا الأخير موجود فى السجن وذلك من أجل إشعال الثورة لدى الناس.





لاشـين



لاشين

## الفصل الثالث

# فاروق.. ملكًا

يعكس الإقبال الملحوظ على الكتب المؤلفة عن شخصية الملك فاروق مدى ما كانت تتمتع به هذه الشخصية من سحر وجاذبية، ومدى شغف الناس للتعرف على رجل حكم مصر قرابة ستة عشر عامًا، وأحيطت حياته بالغموض، والحكايات التى تصلح لعشرات الروايات. وأيضًا لأفلام السينما.

ورغم ذلك فإن فيلمًا واحدًا لم يتم إنتاجه فى تاريخ السينما المصرية حول الملك فاروق، وإن كان قد صار شخصية رئيسية فى فيلم عن ناهد رشاد، أو حسبما جاء اسم الفيلم "إمرأة هزت عرش مصر"، علمًا بأن السينما البريطانية قدمت فيلمًا عن حياة الملك باسم "عبد الله الكبير". وإن كانت الدراما المصرية قد قدمت حياة الملك فى مسلسل من ٣٠ حلقة عام ٢٠٠٨.

وقبل ثورة يوليو، ظهر الملك فاروق بصوره الرسمية على الشاشة، بالطبع كملك، وقد توقفنا عند هذه الظاهرة فى كتاب لنا باسم "السينما الغنائية فى

مصر" أشرنا فيه إلى مظاهر الحب الشديدة التى كتبها الفنانون للملك سواء فى إهداءات أفلامهم إليه، مثلما حدث فى أفلام من طراز "ليلى بنت الفقراء"، و"قلبى دليلى"، وأيضًا فى أغنيات بعض الأفلام، مثلما غنت ليلى مراد لراعى الفنون فى فيلم "الماضى المجهول" وذلك عندما شدت بأغنية الفن، والمشهور أن محمد عبد الوهاب هو الذى غناها.

وفى هذه الأفلام لم تظهر صورة الملك فاروق، لكن مشهدًا كاملاً عن الأسرة العلوية ظهر فى اسكتش غنائى أدته أسمهان على المسرح فى فيلم "غرام وانتقام" وظهرت فى خلفية الغناء أمجاد كل من إسماعيل، ومحمد على، والملك فؤاد، ثم الملك فاروق الذى رأيناه يركب عربته الملكية، بدا شابًا وسيمًا، بملابس بيضاء، ثم يدخل العربة ويشير إلى شعبه وقد أحاطه أفراده بهتافات، ومحبة..

فى أفلام عديدة، تم إنتاجها فى هذه السنوات، كانت صورة الملك فاروق تبدو بارزة فى الأماكن العامة، وأيضا فى المحاكم، مما يعكس مكانته فى قلوب الناس، مثلما حدث فى فيلم "غزل البنات" و"الأسطى حسن"، هذه الصور التى تم كشطها من على الشاشة بعد قيام الثورة، كمحاولة لطمس أثره تماما.. ولاتزال هذه الظاهرة موجودة حتى الآن فى الأفلام التى تنتمى إلى تلك الحقبة، وظهرت فيها صورة الملك فاروق..

لكن شكل الصورة كان لا بد من أن يتغير بعد قيام الثورة، وكان لا بد من إظهار الملك شخصًا فاسدًا، وذلك حتى يتسنى مهاجمة عصره، ولعل الصورة الشهيرة التى قيل إنها تسجيلية، يبدو فيها الملك فاروق واقفًا فى ميناء الإسكندرية، مرتديًا زى البحرية الأبيض، وهو يقوم بأداء التحية العسكرية، قبل أن يغادر البلاد فى ٢٦ يوليو ١٩٥٢. هذه الصورة صارت تستخدم فى الأفلام التسجيلية، وأفلام عن الثورة، ورحيل الملك، وهى كلها أفلام ذات صبغة سياسية.

ومن الواضح أن الحديث عن الملك فى هذه الأفلام كان بمثابة الحديث عن الغائب، وليس عن التفسير، فلم يكن مسموحًا ـ على ما يبدو ـ أن يظهر الملك بوجهه، حتى وإن كان ذلك نوعًا من التمثيل، ولعل صورة ظهر الملك فى فيلم

الله معنا" تعكس ذلك، والتفسير هو أن المودة القديمة التى يكنها الناس لفاروق، كان يمكنها أن تتأجج برؤية وجهه الذى كم هتف الناس باسمه.. وكنوا له مشاعر خاصة..

لذا فإن الأفلام التى تؤرخ للثورة، تتحدث عن الملك كشخصية غائبة، فاسدة، وقد صورت هذه الأفلام رموزًا آخرين ينتمون إلى العصر ذاته، مثل: رؤساء الوزراء، أو وزراء، أو كبير الياوران، أو أشخاص مقربين من الملك، لكن إلا الملك نفسه.

وقد بدا ذلك واضحًا فى فيلم غير سياسى، كان على شخصية الملك فاروق أن تكون شخصية رئيسية تمامًا، وهو "قصة حبى" لهنرى بركات ١٩٥٥، حيث يتناول الفيلم قصة حب حقيقية عاشها المطرب فريد الأطرش مع ناريمان (الملكة ناريمان فيما بعد) وهى المرأة التى اختارها فاروق لتصير زوجته حسبما ادعى فريد الأطرش.

وقد كان عنوان الفيلم واضحًا فى أنها قصة حب فريد الأطرش، ولذا فقد جاء فى عناوين الفيلم، أن الفكرة من تأليفه والفتاة التى أحبها المطرب هنا، هى أساسًا من المعجبات به، وفى اللقاء الأول بينهما، يسمع المطرب من بعض البنات سخرية حول كلمات بعض أغنياته. إلا أن الفتاة هى الوحيدة التى ترى فى هذه الأغنيات مشاعر حساسة ورقيقة. وبدون أن تعلم فإن المطرب يكون واقفًا فى مكان قريب، ويحدث التلاقى ثم يتنامى الحب بينهما.. ويخرج الأصدقاء معًا فى نزهة ليلية إلى القناطر، وفى رحلة ثنائية بين المطرب وحبيبته يجدان نفسيهما قريبين من استراحة الملك.

والفيلم الذى تم عرضه عام ١٩٥٥، لم يصور القصر الملكى بالمرة، ولم يشر بأى حال إلى اسم الملك، ولكننا نعرف من الحوار أنهما يتحدثان عن أشخاص فى مركز عالٍ، مرموق اجتماعيًا، وتردد الفتاة أنه لا أحد يمكنه أن يصل إلى هذا المكان إلا إذا كان فى "العلالى" ودائمًا ما يتكلم الاثنان عن الملك بصيغة الغائب الحاضر "هو" إلى أن يحضر هذا الشخص الذى فى "العلالى" حفلاً للمطرب، ويشاهد الفتاة مع أسرتها، فتجذب انتباهه، ثم يطلبها للزواج من أهلها.

ويظهر الملك فى مشهد الأوبرا بهيئته المعروفة، ولكن فى لقطة بعيدة، يمكن التأكد من أن ملامحه العامة هى ملامح فاروق، وعندما يطلب يد الفتاة من أهلها، فالأب لايملك أن يرفض، ليس فقط لمكانته "هو" ولكن لأنه لا يملك قط أن يقول لا .. فى الوقت نفسه فإن نسبًا ملكيًا سوف يحدث فى محيط الأسرة. ويكون هم الأسرة ليس هو الرفض، بل التخفيف عن المطرب الذى سيصدم، ويصاب بأول أزمة قلبية فى حياته، وعلى الفتاة أن تخفى أحزانها، وأن تقبل هذه الزيجة.

وفى مشهد الزفاف، تعمد المخرج أن يجلس "هو" وراء كرسى فوتيه ملكى ضخم، دون أن يظهر منه سوى يده التى تمسك السيجار، ويقف المطرب أمامه ليغنى له ولعروسه:

قدام عينى وبعيد علىّ    مقسوم لغيرى وهو ليا

والأغنية حزينة قد لاتناسب حفل زفاف ملكى، لكنها تناسب حالة المطرب الحزينة الذى فقد حبيبته، وانتابته أزمة قلبية، وفى نهاية الفيلم، فإن لقاء على النيل يجمع بين الاثنين، تتحدث فيه الملكة ـ الحبيبة السابقة ـ حول ضرورة أن ينساها، وأن يعيش حياته، وأنها هناك فى القصر تعيش أيضا حياتها، لكنها لم تنس أيامها الجميلة. وقد تعمد الفيلم إخفاء هوية الملك، حتى لايكون زواجه من ناريمان، أو بطلة الفيلم بمثابة هجوم سياسى على حقبة زمنية، ونحن فى الأساس أمام فيلم عاطفى، لذا خلا الفيلم من أى هجوم على شخصية الملك وبدا أن صناع الفيلم، وبخاصة الأطرش، كانوا يكنون مشاعر الحب للملك، ولم يودوا السير فى ركاب الهجوم.

ونحن هنا لسنا بالمرة أمام فيلم سياسى، ولكن السياسية موجودة فيه، فالذين عاشوا تلك الحقبة يعرفون تفصيلاتها، والجانب السياسى، والعاطفى فيها.

أما الفيلم الذى ظهرت فيه شخصية الملك فاروق بأكبر قدر من الظهور، فهو من إنتاج ١٩٩٥، أى بعد قيام الثورة بثلاثة وأربعين سنة، والفيلم مأخوذ عن كتاب بعنوان "امرأة هزت عرش مصر" لرشاد كامل، نشره أولاً فى مجلة صباح الخير، ثم فى كتاب. والفيلم ليس عن الملك فاروق بقدر ما هو عن امرأة لعبت دورًا فى

السياسة المصرية قبل الثورة هى ناهد رشاد (أسماها الفيلم نهى رشدى)، التى كانت كبيرة الوصيفات فى القصر الملكى. وهى امرأة، كما جاء فى الحلقات المسلسلة عن مأساة نازلى، التى نشرت فى مجلة "الموعد" لأكثر من ستين حلقة، أنها:

"كانت مقربة جداً من الملك فاروق. بحيث إنها عندما أجريت عملية جراحية فى نفس المستشفى الذى أجريت فيه نازلى عملية الكلى فى أمريكا، كان الملك فاروق، يتحدث معها يومياً، وذلك ليطمئن بنفسه على صحتها. ويومها لم يكن يتحدث مع والدته أو يسأل عن صحتها. رغم أنه كان يعرف أنها تقيم فى المستشفى. بل إن جناحها كان ملاصقاً لجناح ناهد رشاد.

"وتذكر الملكة نازلى أيضاً أن عدداً من الممرضات كن يأتين إلى حجرتها ليقلن لها إن ابنها الملك فاروق، كان يتحدث منذ دقائق مع السيدة ناهد رشاد، ويستغربن لأنه لم يتحدث معها هى أو يطلبها، فتؤكد لهن أنه لم يفعل ذلك لكى لا يتعبها".

وجاء أيضا فى الحلقة أن من "مأساة نازلى"، أن ناهد هى الوحيدة التى لم تكن تخشى سطوة فاروق، الوحيدة التى كانت تصارحه برأيها فى كل شىء. ولكن بشىء من الدبلوماسية والتهذيب.

"كانت تقول له فى بعض الأحيان:

- يجب يا مولانا أن تعطى شيئاً من وقتك للحكم. أن تقابل رئيس الوزراء والوزراء وترى ماذا يفعلون. إنهم يحكمون باسمك..

" وكانت فى أحيان أخرى، تقول له:

- يجب أن يصان القصر الملكى تماماً. لا يجب أن تقام فيه سهرات من نوع لايليق بالملك والأميرات.

"ثم حينما بدأت مناشير الضباط الأحرار تدخل إلى القصر، كانت ناهد رشاد تدق أمام الملك أجراس الخطر باستمرار.. كانت تقول له:

- يجب أن تأخذ حذرك يا مولانا..

وتقول الحلقات إنه "بدأ المقربون منها يعرفون أنها ضاقت ذرعًا بوظيفتها فى السراى بعد أن أصبحت هدفًا مكشوفًا لكل شىء. للفساد وللدسائس الكثيرة من قبل المحيطين بالملك. ومن أولئك الذين لم يكن يعجبهم حديثها عن الفساد والمفسدين، ولم يتعظوا من مخاوفها ومن تحليلاتها لخطورة مايقوم به الضباط الأحرار، الذين استطاعوا أن يدخلوا مناشيرهم إلى قلب السراى...

"ولأن ناهد رشاد يئست. فقد قدمت استقالتها..

"حدث ذلك يوم ٤ مايو ١٩٥٢ قبل الثورة بعدة أشهر. شهران على وجه التحديد.

"وأرسل إليها الملك فاروق لكى يقنعها بضرورة سحب هذه الاستقالة. لأن القصر الملكى لايستغنى عنها..

"ولكن ناهد رشاد أصرت على الاستقالة"..

وفى مكان آخر من الحلقات جاء:

"والواقع أن الكثير من أفراد الحاشية، كانوا يتوقعون استقالتها أو لنقل: يتمنونها، ويرحبون بها، لأنهم يعرفون أن استقالة ناهد ستجعلهم يتنفسون الصعداء، وابتعادها عن القصر الملكى سيتيح لهم أن يأخذوا حريتهم؛ لأن ناهد لم تكف يومًا عن انتقاد تصرفات الملك فاروق وأفراد حاشيته. وكانت تفعل ذلك علنًا. بوجوده ووجودهم معه. بل إن مشادة حامية جدًا قامت بينها وبين أحد أفراد الحاشية. وهو إلياس اندرواس باشا. الذى كان يقوم بدور سمسار للملك فاروق عند أصحاب رءوس الأموال".

وقد اقتبسنا كل هذا الجزء المكتوب حول ناهد رشاد للتأكيد على مكانتها، والحقيقة أنه بين أيدينا الكثير حول هذه الشخصية، لكن من المهم أن نؤكد أن الفيلم لم يكن عن الملك فاروق، بل عن نهى رشدى، أو ناهد رشاد، وهو محاولة للتأكيد على حكاية خلية النحل فى السينما التى تقوم ببطولتها نادية الجندى، والمقصود بها أن ملكة النحل، تحاط دائمًا بالذكور الذين يتساقطون كلما طارت،

وارتفعت. أما هى فتبقى. حدث هذا غالبًا فى أفلامها الأخيرة، ومنها "شهد الملكة" للمخرج الراحل حسام الدين مصطفى، و"الجاسوسة حكمت فهمى" للمخرج نفسه ١٩٩٢، ثم "امرأة هزت عرش مصر" لنادر جلال..

وفى الفيلمين الأخيرين، اختارت نادية الجندى، وكاتب السيناريو بشير الديك أن يقوما بصبغ دور وطنى على كل من حكمت فهمى، وهى راقصة كانت على صلة صداقة مع كل من أنور السادات، وعزيز المصرى، كما رأينا الدور الوطنى لناهد رشاد الذى جاء فى نهاية الحلقة "٥١" التى سبق ذكرها أنها بعد استقالتها قالت للملك بأعلى صوتها:

ـ مولاى لم أعد أحتمل، سوف أخرج من هنا.. ولن أضع قدمى بعد ذلك فى أى مكان أنت فيه "وغادرت ناهد عوامة "المحروسة" التى كانت ترسو على الشاطئ، وعادت إلى منزلها، لكى تكتب ـ على الفور ـ استقالتها.

"وبقيت الاستقالة معلقة، حتى قامت الثورة.

"ولكن ناهد كانت سعيدة. فقد ابتعدت عن القصر تمامًا فى الأسابيع الأخيرة قبل أن تقوم الثورة بثلاثة شهور على وجه التحديد. وقضت هذه الفترة لاتخرج من البيت. تهتم بزوجها وأولادها. وجعلتها هذه الفترة تقتنع أكثر بأنها كانت على حق وزادتها تصميمًا على التمسك بالاستقالة.

وعندما أرسلت ناهد برقية التهنئة إلى اللواء محمد نجيب سألها الكثيرون:

ـ لكن كيف أقدمت على تقديم استقالتك فى عهد الطاغية؟ ثم لماذا لم تعلنى عن هذه الاستقالة كى تخرسى الألسنة التى كانت تتناولك فى ذلك الوقت؟

أجابت:

- لأننى ضحيت بكل شىء. لكى أفوز بحريتى وراحة ضميرى".

إذًا.. فحسب المنشور فى مجلة "الموعد" فإن ناهد رشاد كانت بطلة قومية، وهو المنظور الذى وقف عنده رشاد كامل فى كتابه، كما أنه المنظور الذى وقف

عنده كاتب السيناريو بشير الديك. وفى الحديث الذى أجراه مجدى الطيب مع المخرج نادر جلال فى مجلة "فن" حول فيلم يجمل عصر الملكية والنيل بشكل ما من الثورة. رد المخرج:

"لا ننفى عن العهد الملكى تهم الفساد والمحسوبية والخيانة. وهى الأفكار التى تربينا عليها ـ ونحن جيل الثورة ـ عن العهد البائد. لكننا نقول فى الوقت نفسه إن العهد لم يكن فاسدًا على الدوام، بدليل أنه فى فترة كان فاروق حبيب الشعب المصرى والجيش معًا، ولكن ظروفًا اجتمعت عليه، مثل طلاقه من فريدة حبيبة الشعب، ثم هروب نازلى، وهزيمة فلسطين والأسلحة الفاسدة. كشفت عن أوجه كثيرة لفساد فاروق وكذلك عهده. وكانت نقطة تحول فى العلاقة بينه وبين أبناء الشعب حتى تحول إلى عدو له، نجح فى التخلص منه على يد الجيش عام ١٩٥٢. ومن هنا نرى أن فاروق لم يبدأ فاسدًا، ولكن الظروف قادته إلى ذلك، وتبقى سيرة حياته صالحة لصنع عمل درامى شديد الثراء والتنوع، خصوصًا أن شخصيته تذكرنى بـ "ما كبث" شكسبير الذى كما صعد بقوة سقط وانهار بقوة، والفيلم ـ كما يبدو من عنوانه ـ ليس عن الملك فاروق، ولكن عن المرأة وهذه المرأة نهى رشدى محاطة بالرجال العديدين، زوجها يوسف رشدى والضابط مصطفى كمال الفوضوى فكرًا، والمستهتر سلوكًا، والذى يرتبط بعلاقات نسائية كثيرة، وأيضا بشخصيات أخرى عديدة منها: أنور السادات وجمال عبد الناصر، وحيدر باشا وزير الحربية.

ولسنا هنا بصدد تحليل الفيلم، أو الحديث عن ناهد رشاد السينمائية، ولكن عن الصورة التى ظهر بها الملك فاروق فى فيلم يحمل الصبغة السياسية فى المقام الأول، فالفيلم تدور أحداثه بين عامى ١٩٤٢ وحتى ثورة يوليو عام ١٩٥٢، والتى تبدأ بحصار عابدين، والذى أخذ فيه الملك فاروق موقفًا يحسب له، ضد قوات الاحتلال البريطانى.

وأحداث الفيلم تبدأ من خلال القصر الملكى، حيث يجلس الملك فوق كرسى العرش، وقد أحاطت به الحاشية الملكية، ويبدو الحزن على الوجه، والحشرجة فى صوته، ونعرف أن قوات الاحتلال قد أرسلت له إنذارًا شديدًا، ويعلن أنه من

أجل الحفاظ على هيبة الدولة. فسوف يمتثل لمطالب الإنجليز، ومن هذه المطالب أن يكلف مصطفى النحاس بتشكيل وزارة جديدة.

ويقول كمال رمزى فى كتابه "الأفلام المصرية ٩٥" إنه: "فى هذا المشهد الذى أداه الفيشاوى بمهارة يبدو فاروق جريح الكرامة، لا يخلو من نزعة وطنية.. والواضح أن التركيز عليه، جاء على حساب بقية رجالات الدولة الذين اختارهم نادر جلال من كومبارس بلا ملامح، وجوههم جامدة تمامًا، يتناثرون فى الهواء المحلى بنقوش مذهبة، كألواح الخشب، يرتدون المعاطف الطويلة والطرابيش قانية الحمرة. ولا يبدو عليهم أى أثر مما يقوله الملك. ومن بينهم يظهر مصطفى النحاس باشا ـ عدو الملك القوى ـ بمظهر عجيب بحق. مجرد رجل باهت لا حضور له، يتحرك بملابسه الثقيلة. مثل الكرنبة التى بلا حول أو طول".

وقد اختار الفيلم عام ١٩٤٢، باعتبار أن الملك فى تلك السنة تعرف لأول مرة على الطبيب يوسف رشاد الذى يأتى لعلاج الملك بعد إصابته فى حادث تصادم وهو فى طريقه إلى القصاصين. هذه الصداقة ستقوى بين الرجلين، ليس بسبب مهارة الطبيب فى العلاج ـ كما جرى فى الفيلم ـ بل لأن يوسف متزوج بـ «حسناء» مولهة به، هى ناهد، والتى تأتى لمقابلة زوجها فى المستشفى العسكرى البريطانى، وهناك تقع عينا الملك عليها، فيعجب بها، بالطريقة نفسها التى حدثت مع ناريمان فى فيلم "قصة حبى" مع اختلاف مصير العلاقتين.

لذا فإن الملك يطلب من الطبيب أن يبقى إلى جانبه، ليس بسبب أنه المعالج، وأنه فى حاجة إلى المزيد من التطبيب، ولكن لأنه فى حاجة إلى المرأة الفاتنة، ومن أجل أن يقربه أكثر منها، فإنه يعينه طبيبًا خاصًا له.. وبالتالى فسوف يأتى مع زوجته للإقامة بالقصر الذى عندما تدخله نهى "ناهد" فإنها تحس أن أبوابه مفتوحة من أجلها.

ويصور الفيلم الملك كشخص يثير الرثاء ـ بصرف النظر عن عشقه للنساء ـ، فهو يحكم بلدًا يحكمه الإنجليز، وهو لايجد فى منصبه سلطانًا وقوة، مثل أى

حاكم؛ لذا فإنه يتمنى لو انتصر الألمان فى الحرب العالمية الثانية. كما أنه قليل الخبرة السياسية، وصغير السن، أو كما ردد بعض المحيطين به. طفل كبير يحب اقتناء الألعاب، ما إن يملكها حتى يزهدها فيلقى بها".

وهذا الملك الضعيف، يسعى إلى تقوية مكانته من خلال الأشخاص الأقوياء، ولايجد فى ناهد رشاد امرأة جميلة يمكنها أن تصبح عشيقة له، بل إنه يستخدمها فى تحضير منصبه، ويتم تعيينها ككبيرة وصيفات القصر، أما زوجها فيصبح المسئول عن تكوين الحرس الحديدى الذى يضم عناصر قوية من بعض ضباط الجيش، والذين مهمتم حماية الملك. وحسب الفيلم فإن من بين رجال هؤلاء الحرس يوجد أنور السادات، والضابط مصطفى كمال الذى سيصير عشيقًا للمرأة، والذى سيتردد أنه مؤسس الثورة، وأنه العضو المفكر بين الضباط الأحرار. وأن الباقين هم مجرد أدوات.

ولسنا هنا بصدد المقارنة بين التاريخ الحقيقى، والتاريخ حسبما رأته السينما فى هذا الفيلم، ولكن صورة حاكم مصر قبل الثورة أنه كان رجلاً ضعيفًا من ناحية يمكنه أن يضاجع زوجة طبيبه وأن يحلل جسدها لنفسه، بل إنه يصحب هذه العشيقة معه إلى أوروبا كى تعيش معه ليالٍ حمراء فوق اليخت الملكى وتجد المرأة فى زوجها رجلاً أصغر حجمًا من عشيقها، ويتم الطلاق فيما بين الزوجين فيخلو الطريق أمامها كى تصير له خليلة.

* * *



ليلى بنت الفقراء


ليلى مراد
انور وجدى
ليلى بنت الفقراء
سليمان نجيب بشارة واكيم
مارى منيب
انور وجدى

## الفصل الرابع

# فلسطين ١٩٤٨

اكتسبت الحروب العربية الإسرائيلية الأربع صبغة سياسية سواء على المستوى العربى، أو على المستوى المحلى فى كل بلد من بلدان الوطن العربى، بخاصة دول المواجهة مع إسرائيل.

وقد انعكست هذه الصبغة السياسية من خلال قيام ثورات، وتبديل أنظمة حكم، وسيادة الشعور العام بالنصر أو الهزيمة. وكانت السينما هى الفن الأكثر مباشرة، وهى تعكس هذه الأحداث السياسية الجسيمة التى شهدها العالم العربى.

ولو بدأنا بحرب فلسطين عام ١٩٤٨، فهى - بلا شك - الحرب العربية الأولى ضد إسرائيل، كدولة اغتصبت أرض فلسطين، فصار من كرامة العرب أن يتجمعوا معًا فى حرب واحدة، وقد منيت الجيوش العربية بهزيمة أولى فى أرض المعركة، وولدت المأساة ظلالها السياسية، وكتب المحللون السياسيون بخاصة

إحسان عبد القدوس، أن سبب الهزيمة هى الأسلحة الفاسدة، وقيل إن الضباط الذين رأوا أسباب الهزيمة فى فلسطين، كان عليهم أن ينتظروا أربع سنوات، لإعلان حركة الجيش، وصار الحديث عن هزيمة ١٩٤٨ كأن الأسلحة الفاسدة هى السبب الأساسى له.

وسرعان ما راحت السينما تعزف على الإعلام الموجه للثورة بأن الملك كان وراء صفقة الأسلحة الفاسدة، وأن هذه القضية كانت من الأسباب المباشرة لقيام ثورة يوليو. وبدت حرب فلسطين كحدث رئيسى فى كافة الأفلام التى تناولت قيام الثورة. أو تلك الحقبة من التاريخ العربى، ومن هذه الأفلام - على سبيل المثال - : "الإيمان: لبدرخان عام ١٩٥٢، "اللّه معنا" لبدرخان، و"نهر الحب" و "رد قلبى" لعز الدين ذو الفقار، و"الأقدار الدامية" لخيرى بشارة وغيرها من الأفلام.

ومن المهم أن نناقش هنا، أثر حرب فلسطين سياسيًا على النظام السياسى فى مصر، باعتبار أن الأفلام التى ناقشت قضية فلسطين "فتاة من فلسطين" و"نادية" و"أرض السلام" قد أخذت منحى مختلفًا تمامًا سياسيًا، والتى سوف نفرد لها الفصل الخامس من هذه الدراسة.

أى أن حرب فلسطين التى جرت خارج أرض مصر، قد تركت صداها السياسى داخل الوطن، ولعل أول هذه الأفلام، هو "الإيمان" الذى ذهب فيه أفراد أسرة بأكملها للمشاركة فى الحرب، وهناك استشهد الأخ الأكبر ودفن فى فلسطين، ثم فيلم "أرض الأبطال"، من إخراج وسيناريو نيازى مصطفى وقد عرض لأول مرة فى ٢٧ إبريل عام ١٩٥٣ ، أى أن الفيلم تم إنتاجه فور قيام الثورة، وفيه إشارة إلى قضية الأسلحة الفاسدة. والفيلم يدور فى إطار عائلى، مثلما سيحدث فى أفلام سياسية عديدة، فالأب الذى يتاجر فى الأسلحة الفاسدة سوف يدفع الثمن فى قريب له، ابن أو ابن أخ، أو ابنة، مثلما سنرى فى "اللّه معنا" و"غروب وشروق"، والابن هنا ضابط (جمال فارس)، مؤمن بقضية وطنية، بينما الأب كحال كل هذه الأفلام، رجل سياسى، لاه، وفاسد، ويعرف الابن أن أباه (عباس فارس) قد صار عشيقًا للمرأة التى أحبها (لولا

صدقى) فيقرر الابتعاد عن القاهرة، ويتطوع فى الجيش، ويشترك فى حرب فلسطين. وفى مدينة غزة يلتقى مع فتاة فلسطينية (كوكا) ويتحابان ويتفقان على الزواج فى الوقت نفسه الذى يقوم فيه الأب بتوريد أسلحته الفاسدة إلى الجيش، تكون سببًا فى إصابة الابن، مما يفقد الابن بصره، تقف الفتاة الفلسطينية إلى جوار حبيبها، ويعلم الأب بما فعلته الأسلحة الفاسدة بابنه، ويصاب بالحزن، ويقرر الانتحار انتقامًا لنفسه لما ارتكبه.

الأب هنا باشا له مكانته السياسية، وهو مشارك فى حرب فلسطين بتصدير الأسلحة الفاسدة، وليست هناك إشارة إلى أى نوع من فساد الأسلحة قد حدث، وإن كان المؤكد أن السلاح بدلاً من أن ينطلق فى وجه العدو، فإنه يتفجر فى حامله، ويسبب العمى هنا للمحارب مثلما سوف يبتر يد الضابط فى فيلم "اللّٰه معنا" ويقتل خالد فى "نهر الحب".

وأهمية قضية الأسلحة الفاسدة فى فيلم "اللّٰه معنا" الذى عرض فى ١٤ مارس ١٩٥٥، أنها تحولت إلى قضية رأى عام، باعتبار أن هناك أكثر من طرف سياسى ارتبطوا معًا بهذا الأمر، الطرف الأول هم أصحاب الصفقة، والثانى هو الصحفى الذى أثار الموضوع فى المجلة، التى يكتب بها، أما الطرف الثالث فهم ضحايا هذه الأسلحة التى تفجرت فيهم.

وهذا النوع من التعددية فى الأطراف يصنع عملاً دراميًا متكاملاً، وصراعًا لا بد أن ينتهى لصالح أحد الأطراف، فأصحاب الصفقة يتمثلون فى الباشا (محمود المليجى)، الذى يحتفظ فى خزينته الخاصة بما يؤكد على أنها صفقة مشبوهة. ويعضد هذا الباشا رجل السراى (زكور باشا)، كما أن الملك نفسه يتولى حماية الفساد والمفسدين. إنه كان شريكًا فى صفقات الأسلحة، فكانت السراى تستخدم كل وسيلة لإسكات أى صوت يرتفع، وإخماد أية حركة تقوم.

وهؤلاء الأشخاص يلعبون بمقدرات الوطن سياسيًا، وعسكريًا. وهم يكسبون المنصب، والمال، والجاه الاجتماعى، ويسعون إلى الاحتفاظ بمقدرتهم على حساب قوت الناس، ومصائرهم، بل وعلى حساب مستقبل الوطن نفسه.

أما الطرف الثانى، فيتمثل فى شخصية الصحفى، الذى يكشف خفايا الأسلحة الفاسدة، فيجعل منها قضية سياسية عامة، مما يدفع النيابة إلى التحقيق معه، ويصل الأمر إلى السلطات القضائية.. والجدير بالذكر أن المؤلف إحسان عبد القدوس قد عكس تجربته المشهورة فى هذا الصدد فى الفيلم، ثم ظهرت بالشكل نفسه مرة أخرى فى فيلم "أنا حرة" المأخوذ عن رواية له.

وفى الطرف الثالث، هناك الضابط أحمد، الذى خطب ابنة عمه نادية، ولأن دوائر الفيلم لابد أن تكون مغلقة، فإنها تجعل من هذا العم تاجرًا للأسلحة، فيطلب أحمد من نادية أن تبحث فى أوراق أبيها عن دليل يؤكد صلته بها، وتستجيب الفتاة التى كانت قد عاهدته على الكفاح وتفتح خزانة أبيها وتسرق عقد الأسلحة.. وتقدمه إلى ابن عمها، الذى يقدمه إلى الصحفى، فينشره فى مجلته، ومن هنا تبدأ خطوط الصراع فى التفجر.

أهمية الجانب السياسى هنا.. فى أن الخطوط متشابكة، بين الضابط، والصحفى، ورجال السياسة، وتجار الأسلحة فالضابط عضو فى خلية سرية، هم الضباط الأحرار. هؤلاء الذين سوف يقومون بالحركة المباركة ويصبحون بدورهم رجال السياسة.

وكما أشرنا. فإن قضية الأسلحة الفاسدة بدت مصاغة على طريقة مكتشفها إحسان عبد القدوس، لذا تم اختيار الممثل نفسه ليجسد شخصية الصحفى فى الفيلمين، وليس هذا رأينا فقط، بل إن هناك إشارة إلى ذلك جاءت فى مقال كتبه "الناقد المجهول" ـ المقال منشور فى كتاب "صلاح أبوسيف والنقاد" جاء فيه أن شكرى" كان مجيدًا، وعيبه البسيط أنه حاول رسم شخصية كاتب القصة على الشاشة، وليته انفرد بطابعه الشخصى"..

وفى فيلم "أنا حرة" فإن الصحفى عباس لم يكتب مباشرة عن قضية الأسلحة الفاسدة، بل عن الحكم الملكى بشكل عام، وهو فيلم لم يذكر أحداث ١٩٤٨، رغم أن أحداثه تدور بين عامى ١٩٤٧ و ١٩٥٢.

أما فيلم " رد قلبى" فإن أحداثه تدور بين عامى ١٩٣٦، و١٩٥٢، لكن حرب ١٩٤٨ كانت بارزة، بشكل مختلف تمامًا عما حدث لـ "على"، فعلىّ كان أحد الضباط الأحرار المشاركين فى الحرب، وفى الفيلم إشارة إلى أن الأسلحة الفاسدة كانت سببًا فى قتل الضباط، منهم صديق مقرب إلى علىّ (جسده رشدى أباظة) اتسم بالبهجة، والفرحة، فانفجر سلاح فاسد فيه، فأرداه قتيلاً.

ولم يصور الفيلم الطرف الآخر من القتال، وكأنما العرب يحاربون أشباحًا، وليس جيشًا نظاميًا وكأنما الخصم الرئيسى هم تجار الأسلحة الفاسدة، والفيلم هنا عن ضابط ارتبط بصداقات قوية مع ضباط آخرين، وصار واحدًا من الأحرار، وقد بدا التأثير السياسى لحرب ١٩٤٨ فى هذا الفيلم من خلال السخط العام الذى ساد ضباط الجيش المصرى، بعد الهزيمة، فكان ذلك نواة لتأسيس مجموعة الضباط الأحرار، وقيام الثورة.

وهناك فرق واضح بين "اللّه معنا" و "رد قلبى"، فالأول قضيته وطنية تتخللها قصة حب، بل إن أطراف هذه العاطفة لهم علاقة وثيقة بالأسلحة الفاسدة وما حدث فى حرب فلسطين، ورأينا الأب يموت بنفس نوع الأسلحة الذى تفجر فى الجنود والضباط فى مواجهة القتال، حين تفجرت فى جسمه قنبلة قبل أن يقذفها على خصومه.

أى أن كل الأطراف لها علاقة مباشرة بما حدث فى حرب ١٩٤٨ .. واستخدمت هذه الحرب كتمهيد سياسى لاعتلاء الضباط الأحرار حكم البلاد. لكن بالنسبة إلى فيلم "رد قلبى" فنحن أمام قصة حب تتنامى من حولها الأحداث، وتبدو السياسة والعسكرية، والحروب بمثابة خلفية اجتماعية تقرب بين الحبيبين "إنجى" و"على"، أو تباعد فيما بينهما، وكانت الفتاة هنا بمثابة الخصم، باعتبار أن أباهما من رجال العصر البائد، لكن هذا الأب لم نره يتاجر فى الأسلحة الفاسدة، وليست له علاقة مباشرة بالسياسة. صحيح أنه باشا، ويمكنه أن يوصى على "على" ليدخل الكلية الحربية، لكن هذا الباشا لم يكن له دور سياسى واضح فى المجتمع، فليست هناك أية إشارة إلى توليه منصبًا وزاريًا أو عضوية برلمان، بل هو إقطاعى فى المقام الأول يسكن الريف فى أغلب الوقت.

من الواضح أن الفيلم يدور حول فترة حكم فاروق، أكثر منه فيلم عن الثورة نفسها، تبدأ أحداث الرواية، عام ١٩٣٦، تاريخ تولى فاروق العرش، وتنتهى بعد الثورة مباشرة، وسوف ننظر إلى الفيلم بمنظور مختلف عندما نتحدث عن ثورة يوليو سياسيًا والسينما فى الفصل السادس.

وقد عادت السينما إلى قضية الأسلحة الفاسدة، بشكل مكثف فى عام ١٩٦٦، من خلال فيلم "من أحب" الذى أخرجته ماجدة بمساعدة كل من وجيه ونجيب وحسن رضا، والفيلم كما هو معروف مأخوذ عن فيلم "ذهب مع الريح" الذى يتحدث عن الحرب الأهلية التى استمرت ست سنوات، أما حرب فلسطين كعمليات عسكرية، فلم تستمر سوى أسابيع قليلة.. لذا، فإن الفيلم انتقل إلى جزء آخر من الحروب العربية الإسرائيلية، أى إلى العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦.

والحرب فى هذا الفيلم جزء سياسى من أحداثه، فمن خلالها يتباعد الأحباب ويلتقون، وفى ليلة اندلاع الحرب بين مصر وإسرائيل، يستمع تاجر الأسلحة إلى حوار عاطفى، تبث فيه ليلى مشاعر الحب للضابط طارق، الذى قرر أن يتزوج بابنة عمه نيفين. ومسألة الأسلحة الفاسدة هنا أيضا عائلية، فوالد ليلى يتاجر فى الأسلحة الفاسدة، وهو يموت منتحرًا بعد أن شارك فى تمويل الجيش بهذا النوع من الأسلحة، وسيكون حبيبها الضابط طارق هو أحد ضحايا الحرب، والإصابة هنا ليست فى جسمه، ولكنها بسبب أزمة نفسية.

وفى عام ١٩٨٢، عادت السينما مرة أخرى للحديث عن موضوع الأسلحة الفاسدة، فى فيلم مقتبس أيضا هو "الأقدار الدامية" لخيرى بشارة، والمأخوذ عن مسرحية "الحداد يليق باليكترا" ليوجين أونيل، أى أن الاتجار فى الأسلحة الفاسدة قد انتقل من المسرح العالمى إلى السينما المصرية، والجدير بالذكر أن نفس الموضوع قد نوقش فى أكثر من مسرحية، منها "كلهم أبنائى" لآرثر ميللر، و"سجناء الطونا" لسارتر.

نحن أمام فيلم سياسى من اللقطات الأولى، فعلى عناوين الفيلم، نطالع الصحف التى صدرت فى آوخر عام ١٩٤٧، وأوائل عام ١٩٤٨ ونقرأ الخريطة السياسية. فهناك إشارة إلى أن الجيش سيطر على الموقف بعد إضراب ضباط

البوليس فى القاهرة والإسكندرية، وأن رئيس الوزراء سافر إلى الإسكندرية لاحتواء الموقف، ووسط عناوين عن الحياة الاجتماعية، والسياسية، هناك خبر عن مشروع الوصاية على فلسطين.

وبطل الأحداث، تاجر الأسلحة الفاسدة، وهو من رجال السياسة الكبار، إنه حلمى باشا (يحيى شاهين) الذى تخترق سيارته شوارع المدينة، ويعرف من رجال الأمن أن المتظاهرين سيطروا على مناطق عديدة من القاهرة.

وحلمى رجل سياسة فى المقام الأول، ارتقى عدة مناصب فى حزب الوفد، وانضم إلى أحزاب الأقلية بعد أن استشرف أن نفوذها يتسع يومًا وراء آخر. وهو رجل وصولى، انتهازى يطمع فى الوصول إلى السلطة، ميكافيللى النزعة.

وقد كتب كمال رمزى عن الجانب السياسى للفيلم، فى مقاله حول الفيلم فى نشرة نادى سينما القاهرة (٢٦ يوليو ١٩٨٢) أن "الأقدار الدامية" يحيل التحليلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية إلى لحم ودم ومشاعر، فخارج قصر الباشا يقدم الفيلم مصر الأخرى: البيوت الطينية، هموم وآمال الفلاحين والطبقات الشعبية، يطالعنا الشيخ حمزة. رجل الدين المستنير، بدوره السياسى النشط، المناهض للباشا والسلطة من جهة، والمتحمس للاشتراك فى حرب فلسطين من جهة أخرى. وإن كنا نرى أن فيلمًا أنتج عام ١٩٨٢ يتحدث عما دار عام ١٩٤٨ هو فيلم تاريخى أكثر منه سياسى.

وعندما تندلع الحرب، يتم استدعاء حلمى باشا بعد أن يصير لواء يكلف بالذهاب إلى الجبهة، وفى الوقت نفسه يتطوع للحرب ابنه سعد رغم معارضة حورية الأم، وفى غياب الزوج، وأثناء وجوده فى الحرب، فإن الزوجة تخونه، وعندما يعود حلمى بعد إعلان الهدنة يعرف بأمر المرأة، ويموت من الصدمة، ونعرف أن الابن سعد أصيب فى الحرب، ويموت شاب مصرى اسمه خيرى فى الحرب، إنه "ذلك الفلاح الوافد من أعماق الصعيد، حارب على أرض فلسطين بكل رجولة وصلابة وشجاعة إلى أن انفجرت قنبلة فاسدة فى يده.. وتعبر أمه وهى حزينة ـ ببصيرتها النافذة ـ عن أن ما يمزقها هو أن ابنها "مات مغدورًا": أى

إنها تدرك أن القتلة أولاً، هم قواده الكبار الذين استغلوه فى السلم، وباعوه فى الحرب".

وكما أشرنا، فإن هناك خلفيات سياسية واجتماعية فى هذه الأفلام، ولكن هناك أفلامًا أخرى، أغلبها مقتبس عن أفلام عالمية، وجدت أن عليها تمصير الحروب العالمية، فى إطار الحرب العربية الإسرائيلية، لذا فإن النصوص التى سنتعرض لها هنا، لم تكن حرب فلسطين بالنسبة إليها سوى ديكور لقصص عاطفية أو ما شابه.

من هذه الأفلام مثلًا "نهر الحب" لعز الدين ذو الفقار"، و"غدًا يوم آخر" لآلبير نجيب ١٩٦١ و"طريق الأبطال" لمحمود إسماعيل عام ١٩٦١، والمقصود هنا أننا أمام قصص الحب، وأن الحرب تلعب دورًا فى حسم العلاقات بين الأطراف، وقد برزت مشكلة الحبيب المسافر إلى الحرب، وغيابه، وعدم عودته، وتناثر أخبار عنه أنه ميت، أو مفقود، مما يفتح أمام المرأة أن تغير من سلوكها، وترتبط برجل آخر، ولكن لا يلبث الحبيب القديم أن يظهر فيدمر ما تم بناؤه ويتولد صراع جديد.

هذه الفكرة موجودة فى أفلام أمريكية عديدة ظهرت حول الحرب، بخاصة فى الأربعينيات، ومنها "قصة فيلادلفيا" بطولة كارى جرانت وكاترين هيبورن، ثم "جسر ووترلو" بطولة فيفيان لى وروبرت تايلور.. وقد ذكرنا هنا أسماء أبطال الأفلام، وليس المخرجين، لأن السينما جعلت من الحبيب الغائب ممثلين من طراز عماد حمدى أو يحيى شاهين اللذين جسدوا دوما أدوار الممثلين: جرانت وتايلور.

فى عام ١٩٥٤ عرض فيلم "الحياة الحب" لسيف الدين شوكت، والفيلم يدور حول الضابط الذى أصيب فى حرب فلسطين، وفى المستشفى العسكرى يتعرف على الممرضة التى تتولى تمريضه، ويتبادلان الحب، ثم يتم شفاؤه، وعليه العودة إلى الجبهة لاستكمال الحرب.. وتغيب أخباره، فتتصور أنه مات، يستغل طبيب فى المستشفى نفسها الفرصة لكى يعبر لها عن حبه. وقبل أن تستجيب له الممرضة يعود الضابط من الحرب مصابًا فى العمود الفقرى غير قادر على

ممارسة حياته بشكل طبيعى. تقرر ليلى الوقوف إلى جانب الضابط. ويتفهم الطبيب الأمر. فيعدل عن فكرة الزواج، تطلب ليلى من الطبيب الذى رفضته أن يقوم بإجراء عملية جراحية للعمود الفقرى، وذلك من أجل العودة إلى حياته الطبيعية.

يوافق الطبيب على إجراء العملية ويتغلب على مشاعره الخاصة، وينجح فى مهمته، فيتم شفاؤه ويتزوج بحبيبته.

ورغم أن الفيلم قد صور عنف المعارك، وإصابة الجنود المصريين بالجراح وامتلاء أروقة المستشفيات العسكرية بالمصابين، فإن حرب فلسطين ١٩٤٨ كانت بمثابة ديكور لخدمة قصة الحب والفداء، فمن المعروف أن "قصة فيلادلفيا"، وأيضًا "جسر ووترلو" ليسا أفلامًا حربية، أو عن قضية الحرب، ولكن الحرب بمثابة "إكسسوار" إضافى للقصة الأصلية، فنحن هنا لم نر سوى الطرف المصرى من المحاربين، ولم نر جنود الجيش الإسرائيلى، كما أننا لم نر أى صدى سياسى للحرب وبالتالى فإن هذا الفيلم لا يعتبر سياسيًا أسوة بالأفلام التى ذكرناها.

ويتكرر الأمر فى فيلم "نهر الحب" فنحن أيضا أمام قصة حب، تدور فى الأربعينيات، والضابط هنا هو العاشق المتيم، وهو يشترك فى الحرب حسب طبيعة عمله، وخالد هو ضابط رومانسى، يكتب لنوال خطابات حب، نراه جالسًا فى الخيمة يتذكر الحبيبة ويسطر لها الخطاب، ثم نراه فى مرة أخرى، وقد أصابته قذيفة فى القتال، وهى قذيفة تأتى بدون أن يكون حاملاً لسلاح، وكأنما الضابط الرومانسى عليه فقط أن يحب لا أكثر، وأنه هنا ضحية مزدوجة لوقوعه فى حب امرأة متزوجة، وأيضا لأنه اشترك فى الحرب، ويزيد الطين بلة أنه وحيد أمه، وعزيزها.

وليس لموت خالد أى أثر سياسى فى أحداث الفيلم، ولكن هذا الموت سيعتبر بمثابة إزاحة عن كاهل الزوج الوزير الذى تخونه امرأته، فتبعد عنه الفضيحة، كما سيكون هذا الموت بمثابة استشفاء للزوج من هذا العار الذى لحقه، وهو انتقام سماوى، سوف يتم بموت قدرى للزوجة تحت عجلات القطار.

ومن المعروف أن فرونسكى فى رواية "آنا كارنينا" لتولستوى لم يكن ضابطًا محاربًا، بقدر ماهو عاشق لاه، كما أنه لم يمت فى الحرب مثلما سيحدث لخالد، ومن الواضح أن الضابط المخرج عز الدين ذو الفقار قد مال إلى وضع أحداث سياسية فى بعض أفلامه، وأراد هنا أن يعكس الصورة بالنسبة إلى خالد، فجعله عاشقًا رقيقًا، غير خائن وجعله يدفع الثمن.

لكن الحرب هنا كانت بمثابة خلفية، كى تكون سببًا فى اختفاء خالد عن حكاية نوال. ونحن هنا نرى الحل الدرامى الأمثل إنسانيًا، وفاز الباشا فى النهاية بانتصار ملحوظ، فمنافسه قد مات، واستمر هو فى مكانته الاجتماعية، وماتت زوجته تحت القطار، وهذه النقطة الأخيرة تغيرت خططها فى الفيلم، فنوال تحلم منذ البداية، أنها ستموت رغمًا عن إرادتها تحت عجلات القطار، وفى النهاية فإنها عندما كانت تعبر المزلقان بالسيارة، تتعطل العربة ويندفع قطار متوحش، كى يدهس الاثنين: العربة وراكبتها. وفى عام ١٩٦١، عرض فيلمان كانت حرب فلسطين بمثابة ديكور فيهما: "صراع الجبابرة" ثم "طريق الأبطال"، فى الفيلم الثانى نرى حرب فلسطين بمثابة ذكرى. ففى حفل تكريم للشهداء، نجد فتاة (هند رستم) وسط المدرجات، تشاهد الجنود الجدد فى العرض العسكرى. فتتذكر حبيبها القديم، وكيف كانت فتاة لاهية مستهترة، تنتمى إلى الطبقة الراقية، لقد أحبت يومًا أحد الأدباء، لكنها اضطرت تحت ضغط عائلته إلى إيهامه أنها لا تحبه، وذلك للفارق الاجتماعى بين مستوى عائلته وبينها، ويتم تجنيد الأديب (شكرى سرحان) فى الجيش، ويصبح ضابطًا ويواجه المتاعب من عدم تغيير مواقف الأسرة، وتندلع حرب فلسطين ويذهب الشاب إلى الحرب، وذات يوم يطلب مراسل حربى (عماد حربى) من الفتاة أن تتطوع فى سلك التمريض. وفى الجبهة تقابل حبيبها. وفى إحدى المعارك، يهم الشاب برفع علم النصر، لكن أحد الجنود الإسرائيليين يطلق عليه الرصاص، فيسقطه شهيدًا، وعندما تعود إلى ساحة الاحتفال، نرى المراسل الحربى إلى جوارها، ونفهم أنه قد صار زوجًا لها.

وأهمية هذا الفيلم، أنه حاول إعطاء الإيحاء بأن العرب كادوا أن ينتصروا فى حرب فلسطين لولا رصاصة واحدة من إسرائيلى، أى أن السينما حاولت أن تحول

الهزيمة إلى نصر، كما أن الحرب هنا كانت بمثابة خلفية لقصة حب يائسة، انتهت بفراق الحبيبين، وكأنما موت الحبيب هنا بمثابة حل درامى لموقفه من الزواج بحبيبته، فهو لم يعترض على موقف أسرته وهو مدنى، كما أنه لم يعترض بعد أن صار ضابطًا.. أما المعنى الذى حاول أن يضعه عبد المنعم السباعى مؤلف القصة وهو أيضًا ضابط سابق، فهو أن العرب قاتلوا فى الحرب بكل كفاءة، وأنهم كادوا أن ينتصروا... ولم يشر الفيلم بالمرة إلى مسألة الأسلحة الفاسدة، بل كأن الموضوع قد استهلك نفسه، وكان من الأفضل تغيير النغمة.

أما فيلم "وداع فى الفجر" ١٩٥٦ لحسن الإمام فهو مأخوذ عن "جسر ووترلو"، وفيه تتحول الحرب أيضا إلى ديكور، فنحن أمام قصة حب بطلها طيار عليه أن يذهب إلى الحرب، فأحمد (كمال الشناوى) أشبه بالضابط فى الفيلم السابق، يرفض أبوه أن يزوجه بالفتاة التى يحبها، ويسعى إلى أن يجعله يرتبط بابنة شريكه فى أعماله المالية. أما الحبيبة، فهى زينب - (شادية) - الفقيرة، ويتزوج الاثنان رغمًا عن إرادة الأب لكنه لايهنأ بزواجه حتى يدعى للذهاب إلى فلسطين لمحاربة الصهاينة تاركًا الزوجة فى رعاية أمها. وتسقط طائرته على خطوط الأعداء، ويقع فى الأسر ويعلن اسمه فى عداد المفقودين. وعندما يصلها نبأ وفاة الزوج تصدم، ثم فيما بعد تتزوج بصديق له، لكن الزوج يعود ويعلم أن زوجته صارت زوجة لسواه، إلى أن تتعقد الأحداث وتعود إليه.

ولسنا بصدد أن نحكى قصة الفيلم، لكن من المهم الإشارة إلى أن السينمائيين فى بعض هذه الأفلام كانوا يستعينون بلقطات حربية من أفلام أمريكية، مثل سقوط الطائرات والاشتباكات، أما المشاهد التمثيلية، مثل هروب أحمد من الأسر، بعد أن صرع حراسه وانطلق خارج الثكنة، فهى تبدو مفتعلة وهى المشاهد الوحيدة التى تم تصويرها عن الحرب.

وكما لاحظنا فإن حرب فلسطين هنا قد اختلفت فى الصور التى ظهرت بها، وقد أغفلنا الحديث عن أفلام أخرى ستكون فيها القضية بارزة بشكل واضح، مثل فيلم "صراع الجبابرة" الذى أخرجه زهير بكير.

وكما سبقت الإشارة فإن الحديث عن قضية فلسطين فى السينما، تعد رافدًا مختلفًا عن الحديث حول الشكل السياسى لحرب ١٩٤٨ وأثرها فى تغيير خريطة السياسة العربية بخاصة فى مصر.

أغلب الأفلام عن حرب فلسطين تم انتاجها بعد قيام الثورة، وأبرزت موضوع الأسلحة الفاسدة، إلا أن السينما المصرية قدمت قبل هذا التاريخ عددًا من الأفلام المهمة جدًا عن هذه الحرب ومنها: "فتاة من فلسطين" لمحمود ذوالفقار ١٩٤٨، و"نادية" لفطين عبدالوهاب ١٩٤٩، و"الإيمان" لبدرخان ١٩٥٢.





نهر الحب

## الفصل الخامس

# القضية الفلسطينية

"فلسطين" هى الكلمة الوحيدة التى جمعت بين العرب طوال أكثر من ستين عامًا.

وهى الحدث السياسى المتحرك منذ بداية القرن العشرين، وحتى الآن. وقد صارت منذ بدايتها موضوعًا لقصص أفلام عديدة، ليس فقط فى مصر والعالم العربى، بل أيضًا فى كل أنحاء العالم. وقد حاولت السينما أن تقوم بواجبها فى خدمة هذه القضية. وكما يقول الكاتب السورى حسين عويدات فى كتابه "السينما والقضية الفلسطينية"فإن السينما لم تنطلق من أهداف واضحة وخطط تنفيذية منبثقة عن هذه الأهداف، بل حكمتها المبادرات الفردية، أو الغايات التجارية، فتم اختيار مواضيعها اختيارًا طارئًا أو عشوائيًا، أو اختيارًا يهدف لرفع دخل شباك التذاكر، وفى الحالتين لم تغتنم السينما العربية إمكاناتها كلها فى تحقيق مهمات قومية أو سياسية أو ثقافية شاملة وجادة على خلاف ما فعلت السينما

الصهيونية، التى استطاعت أن تصنع نفسها فى خدمة الهدف الصهيونى العام، وتبرمج خططها فى ضوء الاستراتيجية الصهيونية واستراتيجية إسرائيل. فاختارت المواضيع السياسية والتاريخية والثقافية التى تتطابق مع أهداف الصهيونية فى كل مرحلة من مراحل تطورها. ووضعها فى خدمة هذه الأهداف.

والحقيقة أن السينما لم تقصر فى تعاملها مع القضية الفلسطينية، وإلا ما كان عويدات قد أمكنه أن يؤلف كتابًا عن الأفلام العربية التى ظهرت عن هذه القضية، علمًا بأنه قد نسى أفلامًا كثيرة ضمن بحثه، وعلمًا أيضًا بأن المتفرج لا يميل كثيرًا إلى الأفلام الوطنية، فهى مباشرة الهدف، ومحدودة الإمكانات، كما أن ما عابه الكاتب أن بعض الأفلام مثل"فتاة من فلسطين" اهتمت بحكايات الحب، مما يدل أن المؤلف صبغت عقليته بشكل سياسى أكثر منه فنى، فأعظم أفلام السينما حول الحرب الأهلية (ذهب مع الريح)، وغرق سفينة ضخمة (تايتانيك) لم يذهب الناس لرؤيتها إلا من أجل مشاهدة تفاصيل قصص الحب فيها.

وقد توقفنا فى الفصل الرابع عند أفلام كثيرة ناقشت قضية فلسطين بوجهة نظر مصرية، من خلال الأسلحة الفاسدة، لكن هناك أفلامًا أخرى عديدة كانت قضية فلسطين بمثابة محور سياسى ووطنى، وكانت إطارًا أساسيًا فى موضوع الفيلم، ولذا سوف نناقش هذه الأفلام هنا تبعًا لتطورها التاريخى، أى حسب ظهورها فى سوق العرض السينمائى.

والجدير بالذكر أن السينما دائمًا كانت صدى للأحداث الوطنية، والسياسية، وكانت مرآة لها، ولعل هذا يبدو واضحًا فى تاريخ عرض فيلم "فتاة من فلسطين" لمحمود ذو الفقار، حيث عرض فى أول نوفمبر ١٩٤٨. ومن أجل أن يجذب إليه الجماهير، سعى إلى أن يكون مصبوغًا بالأغنيات أسوة بالسينما الغنائية التى ازدهرت فى تلك الآونة. ومن الواضح أن عائلة محمود ذو الفقار تحمست بشدة للفيلم، فإلى جانب الإخراج والإنتاج والتوزيع والتمثيل، فإن عزيزة أمير (زوجة المخرج) هى التى كتبت القصة والسيناريو، ولم تشارك فى التمثيل، بل أسند دور الفتاة الفلسطينية إلى المطربة اللبنانية سعاد محمد والفيلم يتناول ضابط طيار

مصرى يدعى عادل، يستبسل فى الدفاع عن الأرض الفلسطينية ضد العدو الصهيونى، وتحدث ذات يوم غارة جوية وتسقط طائرته فى قرية فلسطينية، وتعثر عليه الفتاة الفلسطينية سلمى مصابًا فى قدمه فتستضيفه فى منزلها. وتعمل على تضميد جراحه مما يقرب بين الاثنين. وسلمى تشترك ضمن مجموعة من الفدائيين المصريين الذين يفضلون الموت على الاحتلال الصهيونى، وتحول منزلها إلى مخزن للأسلحة، ويتعرض المنزل للتفتيش فى وقت تتنامى فيه قصة الحب التى تتوج بعرس فلسطينى شعبى. ويعود الطيار المصرى لاستكمال رسالته فى الدفاع عن فلسطين.

ويعطى الفيلم بعدًا سياسيًا لأشخاصه، فالضابط شاب ملتزم، يحب مهنته، وله حس وطنى عالٍ، وهو ابن عم لسلمى حيث إنها تنتمى إلى الفرع الفلسطينى من العائلة. وحول الجانب الغنائى من الفيلم، كتب كمال رمزى ـ مجلة "فن" ١٨ مايو ١٩٩٨ ـ " لا يمكن تجاهل تلك النفحة الوطنية التى تجلت فى بعض الأناشيد فضلاً عن الدعوة الموجهة إلى بنات الوطن، كى يعملن فى الهلال الأحمر، حيث تستقبل سلمى مع زميلاتها المصابين فى الحرب بنشيد كتبه بيرم التونسى ولحنه محمد القصبجى يقول مطلعه:

رحتوا للميدان وجيتم والشرف والمجد ليكم

جرحكم شاهد عليكم والجراح أحسن وسام

أما الفيلم الثانى الذى ناقش قضية فلسطين، "نادية" فقد عرض بسينما رويال بالقاهرة فى ٧ فبراير ١٩٤٩، ألف قصته وكتب له الحوار يوسف جوهر، الذى كتب الحوار لفيلم "فتاة من فلسطين"، ومن الواضح أن عائلة محمود ذو الفقار قد حملت على عاتقها مسألة الدفاع عن القضية، فالفيلم من إنتاج الشركة نفسها التى تمتلكها عزيزة أمير والتى قامت بالبطولة مع محمود ذو الفقار أيضًا.

ونادية فى الفيلم مدرسة فى إحدى مدارس البنات، وهبت حياتها لعملها ولتربية أخويها الصغيرين منير وثريا، يتقدم إليها من يطلبها للزواج، لكنها ترفض، حيث لم تجد فى قلبها مكانًا للحب غير حبها لأخويها، وجنت ثمرة

جهادها وتضحيتها، يتخرج أخوها فى الكلية الحربية كضابط طيار، أما ثريا فتصل إلى السنة النهائية بمدرسة البنات. وبينما هى فى أوج سعادتها يستشهد أخوها فى ميدان الحرب بفلسطين، فتهدمها الصدمة إلى حين، ثم يعود إليها إيمانها بربها، فتفوق من الصدمة، وتتواصل رسالة أخيها الشهيد.

ومدحت الذى يتقدم للزواج منها، هو واحد من زملاء السلاح الذين حاربوا مع أخيها منير فى فلسطين، لذا فإنها ترى فيه ظلاً لأخيها، بخاصة أنه هو الذى حاول إسعافه بعد إصابته فى معركة ناجحة ضد العدو الإسرائيلى، ويكون التقارب بين مدحت وبين نادية سببًا فى أن تناضل مع المتطوعين فى فلسطين. ويتم أسرها، وتتعرض للتعذيب من قبل بعض الصهاينة. لكنها لا تبوح لهم بأية معلومات تفيدهم. وتتمكن من الهرب وتساعدها بعض الراهبات الفلسطينيات فى الهرب.

ومن المهم أن نقتبس ماكتبه كمال رمزى حول هذا الفيلم فى المقال نفسه المشار إليه، حيث يقول إنه "على مستوى الواقع، تعرض محمود ذو الفقار، بطل الفيلمين ومخرج الفيلم الأول، ومنتج الفيلم الثانى لمضايقات البوليس السياسى سيئ السمعة، الذى أخذ رجاله يراقبون الرجل ويتعقبونه، حتى أنه تحدث مع أخيه عز الدين ذو الفقار فى الأمر، وكان عز لا يزال ضابطًا فى الجيش وله علاقات مع بعض البوليس السياسى، وعندما استفسر عن المسألة عرف أن محمود من المشتبه فى ميولهم الشيوعية وكان لزامًا على بطل الفيلمين أن يعلن كتابة أمام رئيس البوليس السياسى ما يمليه الأخير. ومن يومها تاب محمود ذو الفقار عن أفلام القضايا الوطنية والقومية.

وأغلب الأفلام التى تم إخراجها فى مصر، تدور حول المشاركة المصرية فى حرب فلسطين، والكثير منها ينحصر فى قصص حب، ذهب الرجل فيها للحرب فى فلسطين، ولم يعد، أو عاد مصابًا نفسيًا، أو بدنيًا، وقد توقفنا عند بعض هذه الأفلام فى الفصل الرابع، ومنها أفلام: "الإيمان"، "أرض الأبطال"، و"الله معنا" و"رد قلبى"، و"الأقدار الدامية"، و"وداع فى الفجر"، و "من أحب".. لكننا سوف نتوقف هنا عند أفلام أخرى ليست فى عناصرها الأسلحة الفاسدة التى

استخدمت فى غالب هذه الأفلام كتمهيد لقيام ثورة "يوليو"، عدا "الأقدار الدامية".

الأفلام التى سوف نناقشها هنا، تدور عن القضية خارج هذا الإطار، ومن المهم فى البداية الإشارة إلى أن مجموعة أفلام عديدة ظهرت فى سوريا، ولبنان فى أوائل السبعينيات، شارك فى العمل فيها بعض المصريين، بخاصة الممثلة سناء جميل، وهى تدور حول عمليات فدائية فى فلسطين يقوم بها الفدائيون، لكن هذه الأفلام لم تلق نجاحًا جماهيريًا بخاصة فى مصر، وبدت أشبه بالمنشورات الدعائية منها "٣ عمليات داخل فلسطين"، ثم "أجراس العودة" لتيسير عبود، و"فداك يا فلسطين" لأنطون ريمى"، و"كلنا فدائيون" لجارى جاربيدان.

بل إن بعض هذه الأفلام مقتبس من مسرحيات عالمية مثل الفيلم المأخوذ عن مسرحية "الأم الشجاعة"لبريخت.

إذًا.. لا بد من وقفة شبه تفصيلية لفيلم "أرض السلام" لكمال الشيخ ١٩٥٧ والفيلم بأكمله صناعة مصرية، أنتجه المخرج حلمى حليم الذى كتب فى مقدمة الكراس الدعائى للفيلم عبارات حماسية جاء فيها:

هذا الفيلم نقدمه من أجل فلسطين "أرض السلام".. ومن أجل الوطن العربى الكبير ومن أجل السلام والحرية.. لم ندخر جهدًا فى تقديمه بالصورة المشرفة التى يجب أن يظهر بها. فلم نبخل على أرض السلام بكل ما يتطلبه إنتاجه من مال وجهد إذ حشدنا له كل الإمكانات.. واخترنا له أكفأ وأقدر العناصر من فنانين وفنيين. وتحملنا كل ما صادفنا من عقبات وتضحيات، والفيلم العربى يفخر بتقديم "أرض السلام" إلى العرب، وإلى المكافحين من أجل السلام والحرية فى كل مكان، كدليل على تطور الإنتاج السينمائى العربى. وتجاوبه مع الأحداث.. ونأمل أن نكون قد أدينا بعض واجبنا نحو الوطن العربى فى معركته مع السلام والحرية.

ولعل هذا الكراس الدعائى المذكور، هو الكراس الوحيد، من بين كراسات الدعاية للأفلام العربية الذى يحكى قصة الفيلم بالصور، على طريقة الاستربس، على مدى صفحتين، وعبر ست عشرة صورة، مكتوب أسفل كل منها سطران

بخط اليد تقريبًا، وسوف نوجزها هنا، ليس فقط لأننا سنحكى الفيلم من خلالها، بل لنتعرف على اللغة الحماسية، والمفردات التى استخدمت فى هذه الفترة:

١ ـ غارت الطائرات الصهيونية على معسكر الفدائيين المصريين، فقتلت واحدًا منهم.

٢ ـ تجمع الفدائيون بقيادة ضابطهم الذى أصدر أمره إليهم بنسف مستودعات البترول فى إسرائيل.

٣ ـ واختير ثلاثة من الفدائيين لتنفيذ المهمة.

٤ ـ وأصدرت قيادة الجيش الإسرائيلى أمرها بالبحث عن الفدائى الثالث، الجريح.

٥ ـ والعثور عليه حيًا أو ميتًا.

٦ ـ وهروب الفدائى الجريح، حتى سقط مغشيًا عليه بجوار مساكن العرب داخل إسرائيل فحملوه عندهم لعلاجه.

٧ ـ وفى الليلة نفسها. هاجم الصهيونيون مساكن العرب بحثًا عن الفدائى المصرى الهارب، لكن العرب استطاعوا تضليلهم.

٨ ـ وتماثل الفدائى للشفاء. بعد إخراج الرصاصة من كتفه.. وشاهد إحدى الفلسطينيات وبدأ الحب يغزو قلبهما.

٩ ـ وكان أحد الفلسطينيين يحب الفتاة، فلما أحس بإعراضها عنه وحبها للفدائى، حقد عليه وحاول أن يوشى به للصهيونيين، لكن العرب وقفوا فى وجهه وأبوا عليه ذلك.

١٠ ـ وخرج الفدائى مع زميل عربى له لرسم مستودعات البترول تمهيدًا لنسفها.

١١ ـ واكتشف الصهيونيون ذلك فهاجموا مضارب العرب مرة أخرى باحثين عن الفدائى.

١٢ ـ واستطاعت الفتاة حبيبة الفدائى أن تحذره هو وزميله قبل دخولهما المضارب فنجيا من الصهيونيين.

١٣ ـ وقرر الفدائى نسف مستودعات البترول فى الليلة نفسها، والتقى بحبيبته قبل رحيله ووعدها بالزواج بعد تنفيذ المهمة.

١٤ ـ وخرج نجل غريم الفدائى للصيد ليلاً، فقتله الصهيونيون فأحضره الفدائى لوالده، وكان الحادث سببًا فى انضمام الغريم إليه.

١٥ ـ وخرج الفدائى مع مجموعة من العرب لتنفيذ المهمة وتواعدوا على اللقاء مع الآخرين فى مكان ما، وهمّ الجميع ينتظرون عودته من المهمة.

١٦ ـ ؟

علامة الاستفهام هنا تعنى: ترى ماذا سوف يحدث، من أجل تشويق قارئ الكراس الدعائى لمشاهدة الفيلم، لكن من الواضح أن عرض تقديم ملخص لقصة الفيلم قد تحقق.

وكما ترى فإن الفدائى هنا مصرى، وهناك إشارات عديدة إلى الفلسطينيين بأنهم "عرب" والاستخدام الأغلب لهذا المصطلح هو "البدو الفلسطينى"، أى أن المقاومة ورجالها هم فى هذه الفترة ١٩٥٧ هم من المصريين، وإن كان الفلسطينيون قد شاركوا فى النهاية فى عملية فدائية مع الفدائى المصرى أحمد، الذى وعد حبيبته "سالمى" بأن يعود. إذ سوف يكون واحدًا من الأبطال الذين عليهم استكمال عمليات فدائية أخرى فوق أرض فلسطين. ففى أثناء العملية الفدائية يحاول أحد الفلسطينيين عرقلة الصهاينة فى التقدم، من أجل إنقاذ زميله المصرى فيموت بعد أن نجحت عملية تفجير الصهاريج. وتنجح العملية ويعود أحمد إلى حبيبته التى تنتظره مع أهل القرية الفلسطينية.

ومن الواضح أن الفيلم إشارة واضحة إلى قيام الفلسطينيين بالمشاركة فى العمليات الفدائية، وإن كان الفيلم قد حاول أن يجعله الشرير الذى يمكن أن يشى بخصمه من أجل حبه للفتاة سالمى، لكن لا شك أن هذا من لوازم الدراما، بخاصة أن الذى جسد هذا الدور هو توفيق الدقن.. ولأسباب الدراما أيضا تمت

الاستعانة بممثل كوميدى هو عبد السلام النابلسى فى دور الفدائى الفلسطينى، وأيضًا بالمطربة فايدة كامل لتغنى من كلمات مرسى جميل عزيز، وتلحين محمد الموجى أغنية من أجل فلسطين.

وحلمى حليم المنتج هو الذى كتب قصة الفيلم، ودفع بالسيناريو والحوار إلى على الزرقانى، وقد كتب عبد الفتاح البارودى، بين كتاباته المتواضعة فى النقد السينمائى كلامًا من طراز: "لأول مرة نرى فيلمًا من هذا الطراز، يمتزج عنصر الكوميديا بأحداثه بمهارة نادرة فبينما كنا نسمع دوى القنابل ونشفق على مصير العرب فى دارهم. ترى عبد السلام النابلسى فى شخصية الرعديد الفشار يطلق الرصاص فى الهواء وبينما نشاهد دورية إسرائيلية تمر للتفتيش وتكاد تقبض على الفدائى نرى قائدها ينزل من سيارته ليتبول!!.

وعند الحديث عن القضية الفلسطينية والسينما، فلا يمكن أن نتجاهل فيلمًا مثل: "الدخيل" لنور الدمرداش الذى عرض لأول مرة فى ١٥ مايو ١٩٦٧، أى فى فترة التحرش الإسرائيلى بالدول العربية، والذى أدى إلى عدوان يونيه، وهو تحرش بدأت الدولة تستعد له، كأنما الحرب ستقوم غدًا. والفيلم ليس عن القضية بشكل مباشر لكن هناك إسقاطًا رمزيًا واضحًا حول موضوع الاستيلاء على أرض الآخرين. فالفيلم يدور فى قرية مصرية صغيرة، والمرأة "فتنة" تتسم بجشع وتسعى للاستيلاء على المزيد من الأراضى وتنجح فى إيقاع عبد العليم ابن العمدة فى هواها. وتستدرجه حتى تشترى منه أرضه التى ورثها عن أبيه، ثم تنجح فى رمى شباكها على بقية شباب القرية الذين يبيعون لها أراضيهم. والأب هنا خواجة، يساعدها فى السيطرة على اقتصاد القرية، وتتوسع أعماله التجارية، يحس عبد العليم بالخديعة التى حدثت لأبناء القرية فيقرر أن يؤلب الناس ضد فتنة وأبيها. يتجمع سكان القرية ضد الخواجة وأقاربه وتندلع معركة شرسة، يموت فيها الخواجة على يد عبيط القرية. بينما تنشب معركة بين فتنة وعبد العليم. فيتمكن من التخلص منها وثم يموت برصاصة غادرة.

وقد جاءت الإشارة إلى قضية فلسطين فى كلمة شركة فيلمنتاج فى الكراس الدعائى للفيلم كالآتى: "لنعبر بصدق وأصالة عن جذور المأساة التى يعيشها

إنسان القرن العشرين فى معالجة مثيرة لأخطر جريمة وقعت فى العصر الحديث.

والاستعمار فى أبشع صوره، والصهيونية فى أقذر وسائلها وأدواتها.. الجنس والإغراء والمال والتعصب.. وقرية آمنة يعيش أهلها فى صفاء ووئام حتى اقتحم حياتهم ذات ليلة الدخيل..

وباستثناء الأفلام السورية، واللبنانية السابق الإشارة إليها، فإن الفلسطينيين ظلوا بعيدين عن المشاركة فى صناعة أفلام عن قضاياهم، حتى بداية السبعينيات، وبعد تأسيس منظمة التحرير الفلسطينية، والعديد من منظمات الكفاح المسلح، فإن السينما المصرية شهدت تجربة واحدة لمخرج فلسطينى هو غالب شعث فى فيلمه الوحيد "ظلال على الجانب الآخر" الذى تأخر عرضه من عام ١٩٧٤ إلى عام ١٩٧٥، وعرض بشكل متواضع فى دور العرض، وإن كان النقاد هللوا له؛ لأنه محاولة لتقديم القضية من وجهة نظر فلسطينى.

نحن أمام فيلم مصرى فى المقام الأول، يمتلئ بموضوعات تكررت كثيرًا فى تلك الفترة، فكرة الشباب الحائر الضائع بسبب هزيمة يونيه، يعيشون فى عوامة يمارسون الجنس، ويثرثرون، ويقدمون فنونًا تافهة، ويتحدثون بأنهم يبحثون عن هوية، ومثل هذه الموضوعات سبق لأفلام تجارية وفنية ناجحة أن قدمتها، مثل "ثرثرة فوق النيل" و"الحب تحت المطر".

والشباب الأربعة منهم ثلاثة مصريين، وشاب فلسطينى واحد، الشخصية الأساسية منهم هو محمود الذى يطرد من الغرفة التى يعيش فيها بعد أن علمت صاحبة الشقة بعلاقته بروز التى تبنتها، فينتقل محمود للعيش مع زملائه فى كلية الفنون الجميلة الذين يعيشون فى إحدى العوامات، يسخر محمود من مثالية صديقه مصطفى الذى يتعاطف مع نساء الليل، واختار رسم مشروع تخرجه عنهن، أما عمر فهو فلسطينى يرسم مشروع تخرجه عن الفدائيين. ويتابع الزميل الرابع بكر قضايا بلاده السياسية.

ومحمود يرفض كافة القيم، ولايرضى أن يكون أسيرًا لكل ما هو قديم، ففى الفن مثلاً لا يعجبه الأسلوب الكلاسيكى، وفى التقاليد يرفض ما هو متوارث

ومفروض عليه. يسعى لإيجاد بديل يؤمن به ، ولكن عبثًا، أما عمر فهو يؤمن أن العمل من أجل قضية فلسطين يجب أن ينبع من الوجدان والصديق، ومن إمكان ربط هذه القضية بمناطق الصراعات التحررية العالمية، كما اكتشف أن رسم اللوحات عن مخيمات اللاجئين وشقائهم الذى كان يؤمن به، ومفاده أن الإنسان فى سعيه إلى حل مشكلاته مع الواقع، لايستطيع أن يصل إلى ما يصبو إليه، وهو يحمل أفكارًا مثالية أو مادية.

وقد نوقشت قضية فلسطين فى التسعينيات، أى بعد توقيع اتفاقية كامب ديفيد بعدة سنوات، فى أكثر من شكل، منها الشكل الفنتازى فى "يامهلبية يا" لشريف عرفة ١٩٩١، ثم شكل تاريخى فى فيلم "امرأة هزت عرش مصر" لنادر جلال ١٩٩٥، وفى إطار خاص بمسألة التطبيع فى فيلم "فتاة من إسرائيل" لإيهاب راضى ١٩٩٩. وهو ليس فيلمًا عن فلسطين بقدر ما هو فيلم عن الصلح مع إسرائيل، وهل يمكن تقبل السلام مع عدو اختطف الأرض بالقوة، وأتى للسلام أيضا بالقوة.

والفيلم يدور حول الصراع السلمى بين إسرائيل والعرب، فهنا يصافح أبناء الجيل الجديد يد السلام الممتدة عبر أصابع مدرجة بالدماء، وعبر ماض دفع فيه الشهداء دماءهم بشكل غادر بخاصة أن الابن الأكبر للأسرة هنا قد مات أثناء عملية غادرة؛ حيث قام قائد إسرائيلى بقتل مجموعة من الجنود المصريين فى عام ١٩٧٣، فى صحراء سيناء. (انظر الفصل الخامس والعشرين).

ولا شك أن ظهور فلسطين فى السينما العربية كان له جانبان: الأول: سلبى والآخر: إيجابى، أى أن السينما يمكنها أن تؤدى مهمتين متناقضتين. فالسينما استطاعت نشر القضية كما أمكنها عرض الحقائق وتحريض الجماهير، وحقنها بروح الثورة، وقد بدا ذلك واضحًا فى إقبال الشباب على مشاهدة فيلم "فتاة من إسرائيل" الذى يدور حول شباب وأسر مصرية يسافرون فى إجازة إلى طابا، وفى فندقها يجدون أنفسهم أمام مجموعة من الشباب الإسرائيلى.

وكما كتب حسين عويدات فى كتابه عن السينما والقضية، إن أهمية السينما للقضية الفلسطينية إن سينما القضايا لم تكن على رأس سلم الأولويات

الإعلامية، والثقافية العربية والفلسطينية. رغم أنها الوسيلة الأهم، والأكثر فعالية فى مجال نقل واقع الشعب الفلسطينى وقضيته. وتحليل هذا الواقع وإيجاد تفاعل جماهير الشعب العربى والفلسطينى، والتأثير فيها، وتعميق وعيها بقضيتها وشخصيتها الوطنية، وتحريضها على الثورة، وفى هذا الإطار يبدو أن هذه السينما لم تعط الأهمية التى تستحقها.

ولعل هناك أفلامًا عديدة تجاوزنا الحديث عنها، منها فيلم "صراع الجبابرة" لزهير بكير وريمون نصور عام ١٩٦٢ حول فريد الشاب الذى يقع فى حب الراقصة اليهودية ليلان، وهو فيلم ساذج بسيط لا يرقى إلى مستوى الأفلام التى تحدثنا عنها، وفيه نرى فريد يهرب إلى إسرائيل، وهناك يهاجم اليهود قرية عربية فتهب لنجدتها مجموعة من الجنود المصريين، يأسر اليهود الفدائيين بمن فيهم فريد الذى يتقابل مع ليليان، ويرى القائد الاسرائيلى أن تغرى ليليان فريد لمعرفة أسرار المصريين. لكن ليليان لا تنجح فى مهمتها، فيأمر القائد بإعدامها هى والأسرة، تدبر أمر هروبها مع الأسرى، وتنشب معركة أثناء الهرب يموت أربعة، وينقذهم طيار مصرى عند الحدود. يعترف فريد بالحقيقة ويعود إلى وطنه الذى هرب من أجل بعد اتهامه بجريمة قتل هو منها برىء.

وقد ظهرت القضية الفلسطينية فى شكل آخر من خلال مجموعة أفلام عن التجسس بين العرب وإسرائيل منها "الصعود إلى الهاوية" و"الجاسوس"، و"إعدام ميت"، و"الكافير"، و"فخ الجواسيس"و"ولاد العم" وغيرها، والتى نناقشها فى الفصل السادس عشر.

كما أن القضية ظلت هاجسًا للسينمائيين فى القرن الجديد من خلال رؤى بالغة الجودة، فهناك فيلم "السفارة فى العمارة" لعمرو عرفة، حول التطبيع مع إسرائيل، من خلال رفض مواطن أن تكون الشقة المجاورة له هى سفارة إسرائيل، أما مازن الجبلى فقدم "بركان الغضب" عام ٢٠٠٢ حول تهريب أسلحة إلى الفدائيين فى الأرض المحتلة، وقدم يسرى نصر الله أطول فيلم عن تاريخ القضية عام ٢٠٠٥ باسم "باب الشمس".

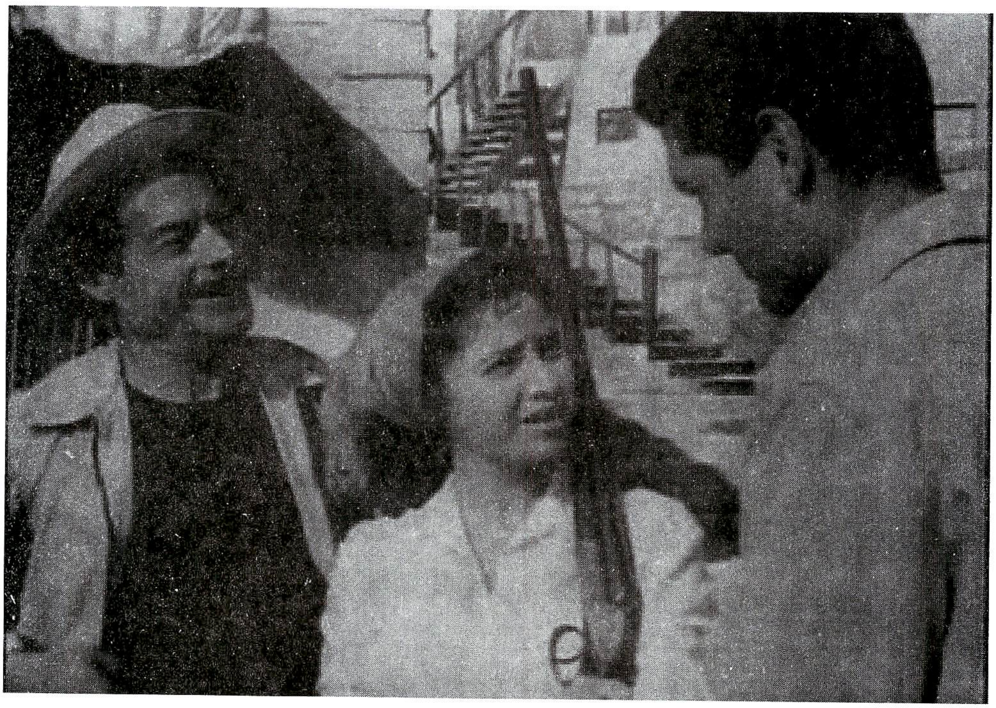

نادية لطفي
رشدي اباظه
سهير المرشدي
زين العشماوي
سناء مظهر
جريمة في الحي الهادي
حسن رمزي
حسام الدين مصطفى



رد قلبى



أرض السلام
فاتن حمامة
عمر الشريف
فايدة كامل
كمال الشيخ
علي الزرقاني



آرض السلام

## الفصل السادس

# ثورة يوليو

صارت الحركة المباركة، أو ما عرف بالثورة المصرية عقب قيامها، حالة خاصة من الوجود فى جميع الفنون، بخاصة الغناء، والسينما. ولم تتم الإشارة فى تاريخ السينما بحدث سياسى قدر ما حدث للثورة.. ليس فقط فى مجموع الأفلام السياسية المعروفة فى تاريخ السينما، بل كان على هذا الفن أن يبارك ما قام به الضباط الأحرار - أو الجيش - من انقلاب على الملك، ثم طرده، وتولى الحكم، وما عرفته البلد منذ يوليو ١٩٥٢ ولسنوات طويلة حتى ما بعد ثورة يناير ٢٠١٠.

يعنى هذا - فى المقام الأول - أن السينما صارت أداة سياسية لدى القائمين بالثورة تدافع عن مبادئهم وأفكارهم، وقراراتهم السياسية، ومواقعهم العامة. وبعد أن كانت تحاول حل بعض المشكلات الاجتماعية مثل :"السوق السوداء، ومشكلة العامل فى مصنعه، صار على السينما أن تناصر الثورة، ومشاريعها، وتتحدث عن الماضى بصفته صفحة كان يجب أن تمحى، وعن الحاضر باعتباره

متميزًا بالثورة. ومناصرة ما أنجزته الثورة، ليس فقط فى الميدان السياسى، بل أيضًا فى الاقتصاد، وعلى المستوى الاجتماعى، مثلما رأينا فيلم "الأرض الطيبة" حول قانون الإصلاح الزراعى وأحقية توزيع الأراضى على الفلاحين.

ولو تتبعنا بعض ما ورد فى الأفلام المصرية، فى سنوات، أو فى شهور الثورة الأولى فسوف نرى مباركة واضحة للحدث الجديد، وهناك موقف غريب فى فيلم "بشرة خير" لحسن رمزى الذى عرض فى ٧ إبريل ١٩٥٢، حين يقرأ البطل جريدة فيها خبر عن موافقة الدول على رفع الوصاية عن مصر، ويقول لحبيبته ابنة الأغنياء إنه لعل الأحداث الأخيرة تعنى بشرة خير، ومن هذه العبارة أخذ عنوان الفيلم، فهل كانت هناك نبوءة؟ فى الواقع أنه مجرد خبر حدث فى فترة تصوير الفيلم جعل من حدث سياسى بشرة خير..

ولعل أول فيلم ناقش مسألة الثورة بصورة واضحة، وجاء ذكرها فيه هو"عفريت عم عبده" لحسين فوزى الذى عرض فى ١٦ فبراير١٩٥٣. فباعتبار أن الأحداث تدور فى الماضى، فإن عم عبده بعد مقتله، يتحول إلى شبح يحاول الانتقام ممن قتلوه، وفى الوقت نفسه، فإنه يساعد أصدقاءه فى العثور على الكنز، وباعتبار أن الثورة من وقائع المستقبل، فإنه يتحدث بتمجيد واضح عن الثورة، ورجالها، ويتكلم بكل أمل وإعزاز، أن الثورة جاءت لتقضى على العهد البائد، عهد الظلم، والفساد، وأنها سوف تطهر الوطن، ويتحدث بطريقته عن المبادئ الستة التى أعلنتها الثورة، بالقضاء على الإقطاع، والاستعمار، وسيطرة رأس المال، وإقامة جيش قومى سليم، وما إليه من بقية مبادئ الثورة.

ونحن لسنا أمام فيلم سياسى، وليس مطلوبًا من عفريت عم عبده (السيد بدير) أن يقحم مثل هذه الخطبة العصماء عن الثورة، لكن من الواضح أن السينما أعلنت منذ اللحظة الأولى عن وقوفها بجوار الثورة، بما يعنى أن الاهتمام الفنى بزعيم من طراز مصطفى كامل كان من اهتمامات العصر الملكى رغم ما تعرض له الفيلم من مشكلات رقابية، وفى أول ديسمبر، أى بعد أسبوعين عرض حسين صدقى فيلمه "يسقط الاستعمار" وهى أفلام - كما أشرنا - مصورة

ومكتوبة قبل الثورة، لكن لا شك أن الثورة وجدت فيها صدى لأفكارها ومبادئها، وتم عرضها، لكن المهم هو أن الناس لم تحس بهذه الأفلام، وسقط فيلم حسين صدقى بشكل ملحوظ

"ذلك ما سجلته قصة الفيلم التاريخى "الله معنا" الذى بدأت الصحف تنشر خبر إنتاجه بعد شهور قليلة من يوليو ١٩٥٢.

ومن الواضح أن هذا هو خطاب التعامل مع الفيلم، حيث جاء مقال الناقد "ابن زيدون" تحت اسم "نقد الأسبوع" فى مجلة الكواكب ـ ٢٩ مارس ١٩٥٥ ـ أن "هذا هو أول فيلم يعالج موضوع ثورتنا الأخيرة علاجًا مباشرًا، ولا شك فى أنه فيلم نظيف وقوى. يستطيع أستوديو مصر أن يفتخر بإنتاجه".

"ولكن الفيلم يعالج الثورة من زاوية واحدة، فيركز القصة كلها على موضوع الأسلحة الفاسدة، والاتجار بها خلال حرب فلسطين. ويتسرب من هذه الزاوية إلى الطريقة التى كانت تدار بها شئون البلاد، ثم ينتهى إلى بيان أثر الأسلحة الفاسدة فى التعجيل بقيام الثورة التى حررت البلاد من تجار الأسلحة، وتجار السياسة وطردت الملك الذى كان يحمى هذا الفساد".

وقد توقفنا مطولا عند هذه المقاطع للتعرف على مفردات التعامل السينمائى مع ثورة يوليو، فلا شك أن هذه الثورة استخدمت السينما كأداة لها للتأكيد على منطوقها، وليست هناك فواصل واضحة، بين ما كتب فى الكلمات الدعائية للفيلم، وبين ما جاء على لسان الناقد، وأيضا ما جاء على ألسنة أبطال الفيلم، فكأنما كل الأطراف تتكاتف من أجل إظهار فساد الملك، ونقاء الثورة التى صارت بمثابة الأمل.

ويستخدم الفيلم من خلال حرب فلسطين موضوع تشكيل الضباط الأحرار، وتكتلهم، واستخدام المنشورات السرية كسلاح فى كفاحهم، وهم يجندون بعضهم البعض، وكيف يكون التشكيل حتى انتهى الى الثورة، ورغم ان أسماء الضباط الأحرار الحقيقية هنا لم تذكر، فإن أداء عماد حمدى هنا كان يبدو كأنه ينطق بلسان عبد الناصر، ويتصرف بطريقته، ابتداء من شكل شاربه، وطريقة

تلفظه بالكلمات، صحيح أن هناك عدم تشابه تام بين أى من الحكاية التى رأيناها فى الفيلم، وبين الواقع، ولكن إذا كان الصحفى قد رمز بشكل مباشر إلى الكاتب إحسان عبد القدس فإن الضابط أحمد رمز بكل وضوح إلى ناصر الذى اشترك فى حرب فلسطين، بخاصة الفالوجا.

وقد تكررت مسألة تشكيل تنظيم الضباط الأحرار بنفس المعالجة فى فيلم "رد قلبى"، وهناك اختلاف واضح بين النص الأدبى، والسينمائى، فيوسف السباعى الذى كتب الرواية أعطى لمحمد نجيب حقه فى القيام بالثورة، ولم يغفل دوره الرئيسى فى هذا الأمر، لكن الفيلم الذى عرض عام ١٩٥٧ كان لا بد أن يغفل هذا الحق، وأن ينسب إلى ضباط آخرين، من بينهم عبد الناصر، فضل القيام بالثورة. وقد توقف الفيلم عند نفس الظواهر لصناعة الثورة، فالضابط الشاب "على" يشترك فى حرب فلسطين، ويعود بعد الهزيمة ليجد مظاهر السخط والتمرد تزداد انتشارًا فى الجيش بفضل جهود الضباط الأحرار.

ويربط الفيلم بين أحداث عديدة شاهدها الوطن، وأدت إلى الثورة، وبين أمور خاصة فى حياة "على"، فحريق القاهرة يحاصر الراقصة التى ارتبط بها "على". أى أن العام ارتبط بالخاص. وبعد هذا الحادث ينضم "على" إلى الضباط الأحرار، ويجتمعون معًا فى مشهد مهيب للقسم على أن يتعاونوا معًا من أجل إبعاد الملك عن الحكم.

ورغم أننا أمام فيلم عاطفى، إلا أنه فيلم سياسى فى المقام الأول، فقصة الحب اليائسة تدور بين ابنة باشا له صلاته السياسية وبين ابن جناينى الباشا، فى مجتمع لا يقر أبدًا مثل هذه العلاقة.

وقد جاء فى الإعلان بالصحف والمجلات عن عرض فيلم "مصطفى كامل" إنه: الفيلم الذى منعه عهد الظلام يعرض فى عهد الثورة. والفيلم الذى منعه الأغلال وأفرج عنه عهد الأحرار.

وفى عام ١٩٥٣ ظهرت مجموعة من الأفلام الوطنية، والأفلام التى تناقش القضايا السياسية، والمواجهة بين الحاكم الظالم، وبين الثوار، مثل "أرض

الأبطال" لنيازى مصطفى، و"حكم قراقوش" لفطين عبد الوهاب. وفى مايو ١٩٥٤ عرض أول فيلم عن الإصلاح الزراعى بعنوان "الأرض الطيبة" لمحمود ذو الفقار، الذى توزع فيه فتاة ريفية الأرض التى ورثتها على الفلاحين. فى الوقت الذى بدأ الاهتمام فيه بتمجيد الجيش وأسلحته من خلال أفلام إسماعيل يس فى الجيش، والأسطول، والبوليس الحربى، وغيرها.

لكن كل هذا كان محاولة لتخمر فكرة ضخمة عن ميلاد الثورة من خلال فيلم من طراز "اللّه معنا" الذى أخرجه أحمد بدرخان، وعرض فى ١٤ مارس ١٩٥٥ وهو أول فيلم يخرج الضباط الأحرار إلى نور السينما، والفيلم كما هو معروف من تأليف إحسان عبد القدوس. وقد اشترك فى بطولة الفيلم وتمثيله عدد كبير من النجوم وممثلى الصف الثانى، لم يسبق لمثل هذا العدد والمزيج أن رأيناه فى فيلم سينمائى، وقبل محاولة قراءة الفيلم، يهمنى أن أقرأ صفحة، علانية منشورة فى مجلة "آخر ساعة" فى حجمها القديم، حيث امتلأت الصفحة بعشر صور: على اليمين الصور التى تعكس الماضى، وعلى اليسار الصور التى تصور المواجهة، وتحت كل صورة كلمة واحدة مثل: "مؤامرات - مجون - استهتار - تحفز - سيطرة -، وعلى الناحية الأخرى" تحكم - لهو - ثورة - طرد - انتصار".

أما الكلام الحماسى المنشور مع الإعلان عن عرض الفيلم فقد جاء فى بعضه:

"هل ينسى مصرى واحد، كيف كانت تحكم فى عهد الملكية؟

"هل ينسى مصرى واحد، كيف كان الظلم يرتفع وخيمًا فى كل شبر من أراضى مصر؟

"هل ينسى مصرى واحد الذل الذى عاشت فيه مصر تحت نير الاستغلال والجشع والأنانية؟

"لقد كانت تحكم مصر حكمًا جائرًا، نفر قليل يتحكم فى عدة ملايين من المصريين؟

"إن قصة تتناول بصدق وواقعية هذا الموضوع الدقيق الخطير، تعتبر ولا شك قصة وطنية، لأنها غاصت فى أعماق مصر. وكتبت بالدماء، ما كتبه أبناؤها المخلصون البررة بدمائهم الحرة الذكية، من أجل حرية بلادهم..

".. إنها قصة فيلم "الله معنا" كما سجلت أحداث التاريخ هذه الفترة الحاسمة من التاريخ، فسجلها كذلك الفيلم التاريخى الوطنى "الله معنا".

كيف تم للثورة طرد فاروق"؟

كيف استطاعت أن تهدم نظامًا جائرًا.. وتقوض دعائم ملك ظل جاثمًا على بلادنا الحرة سنوات هى أشبه بالدهور المظلمة؟ العلاقات بين طرفين بينهما هوة شاسعة فى السينما. وقد جعل الفيلم والرواية من "على" واحدًا من دفعة عام ١٩٣٨، التى ضمت عبد الناصر وغيره من الشباب الذين اشتركوا فى حرب فلسطين، وقاموا بعمل التنظيم.

ويبدو أن السينما قررت أن تتوقف لفترة طويلة عن عمل أفلام مباشرة عن الثورة، ربما لأن فيلمى "الله معنا" و"رد قلبى" قد استنفدا غرضًا مهمًا بالتعبير عن الثورة، وظلت المساحة خالية من فيلم مباشر عن الثورة بنفس القوة، ونفس التوليفة، حتى قدم كمال الشيخ فيلمه "غروب وشروق" عام ١٩٧٠، وهو فيلم من تأليف واحد من ضباط الثورة هو جمال حماد.

لكن السينما لم تتوقف عن تناول قضايا الثورة، والتمرد على الطغيان بدرجات مختلفة، وقد بدا ذلك بشكل واضح فى أفلام تنتمى إلى التاريخ فى أحداثها، ومنها: ـ على سبيل المثال ـ "المماليك" لعاطف سالم ١٩٦٥ و"تنابلة السلطان" لكمال الشناوى فى العام نفسه، و"ثورة اليمن"لعاطف سالم عام ١٩٦٦، و"أمير الدهاء" لبركات، و"ثمن الحرية" لنور الدمرداش، وكنا قد شاهدنا من قبل ثورة شعب من نوع خاص فى "جميلة" ليوسف شاهين ١٩٥٨، و"أميرة العرب" لنيازى مصطفى، وغيرها.

هذه الأفلام لم تتحدث عن ثورة ٢٣ يوليو، لكنها أفلام تمجد فكرة الثورة بمعناها العام، والانقلاب ضد الطغيان، وقد بدت فكرة بالغة الأهمية فى هذه

الأفلام، أن الثورة لم تكن عملاً شعبيًا بالمعنى المفهوم بقدر ما هى تمرد فردى. يقوم به شخص تعاونه مجموعة صغيرة ـ أشبه بالضباط الأحرار ـ بينما يبدو الشعب نفسه بعيدًا عن هذه الأحداث، وسنأخذ نموذجين بالغى الوضوح فى هذا المضمار، هما: "تنابلة السلطان" و"المماليك".

ففى الفيلم الأول يموت الوالى العادل، ويترك السلطان لابنه حسن الذى عليه مواجهة الظلم، لكن زوجة أبيه السلطانة الطاغية آسيا، تسعى إلى استلاب السلطة من حسن من أجل تسليمها إلى ابنها الوحيد، وتبدأ فى التحرش به. وجمع المزيد من الأعوان لذلك، إلا أن الأمير حسن ينجح فى إخراج التنابلة من كسلهم من أجل مساعدته، ويسعون إلى مناصرته. يحس الأمير أن عليه أن يفعل شيئًا. فيتخذ من أم حسن رهينة، كما يختطف ورد، حبيبة حسن، ويطلب من الأمير التنازل عن العرش، وإلا قام بالتخلص منهما.

إذًا، الثورة هنا نوع من الاستيلاء على السلطة، والفيلم تدور أحداثه فى قصر السلطان، ومحاولات التنابلة تأليب الناس هو مجرد شكل خارجى، لجعل الثورة شرعية. ففى القصر الفخم، تدور مواجهة شديدة بين أعوان السلطان والخصوم. ويتمكن حسن من القبض على منافسه فى العرش، ويودعه السجن.

وقد اختلفت التفاصيل بعض الشىء فى فيلم "المماليك"، فالثائر هنا من أبناء الشعب، هو حداد، قتلت أسرته بواسطة رجال الطاغية، وعليه أن يصنع سيفًا، وأن يتسلل إلى القصر، والقصر هو مكان الأحداث الرئيسية، حيث يعامل الأمير شركس وزراءه كعبيد، فى الوقت الذى يدبر فيه الوزير جعفر لشىء ما من أجل الانقلاب. ويطلب الأمير من ذراعه اليمنى أيبك أن يفرض المزيد من الضرائب على الحدادين، وينزل أيبك ويقتل أم أحمد (الحداد) فى اليوم الذى يستعد فيه هذا الأخير للزواج من حبيبته، ويقرر الفتى الثأر ويصبح واحدًا من المماليك بمساعدة جعفر، ويكتسب ثقة الأمير، وينجح فى الانقلاب عليه، وذلك بمساعدة نور الدين وأعوانه المسلحين.

الثورة هنا فردية، لكن الثائر، طالما أنه أمام قوى طاغية، فإنه يستعين بثوار آخرين.. وكما نرى فإن الثورة صارت حدثًا مهمًا فى السينما المصرية فى

تلك الآونة. وبدأت تدخل الأفلام بشكل مباشر، أو من الباب الخلفى، فكما أشرنا، أن الحديث عن الثورة قد بدا كأنه ينفد مهامه، وبدا مكرراً، وفى الستينيات بشكل خاص، فإن الأفلام التى توقفت عند فساد ما قبل الثورة، بخاصة حريق القاهرة، قد كثرت، مثلما حدث فى "الباب المفتوح" لبركات و"لا وقت للحب" لصلاح أبوسيف.. لذا فقد كان على السينما أن تعثر على مداخل جديدة ومختلفة. وكما أشرنا فى الفصل الأخير من هذه الدراسة، أن الثورة قد نقلت إلى مناطق أخرى، الجزائر، واليمن، فإن السينما صبغت أبطالها بوطنية، وحس سياسى عالٍ للغاية.

بدت هذه النظرة شديدة الوضوح فى أفلام من طراز "سيد درويش" لأحمد بدرخان الذى سبق أن أخرج فيلمًا عن "مصطفى كامل" بالإضافة إلى فيلمه الضخم "اللَّه معنا". وفى "سيد درويش" رأينا كيف تأثر الصبى الصغير بمصطفى كامل، واستوحى من إحدى خطبه لحنه الشهير "بلادى بلادى"، فقد تسلل الطفل سيد إلى جمع غفير، جاء لسماع خطبة سياسية لمصطفى كامل، ويردد كلمات الزعيم وهو يقول بصوت عميق الصدى:

بلادى بلادى.. لك حبى وفؤادى.. لك دمى، وإحساسى..

وعكس الفيلم الحس السياسى والوطنى العالى لسيد درويش، من خلال شرح الأسباب التى لحن من أجلها العديد من الأغنيات، ومنها "يا عزيز عينى أنا نفسى أروح بلدى" و"ياعزيز ياعزيز، ضربة تاخد الإنجليز.." فسيد درويش يذهب إلى حفل ريفى ويرى قسوة الأثرياء ضد الفقراء والسلطة تسحب الأبناء إلى التجنيد، كما أن سيد درويش يؤلف نشيد ثورة ١٩١٩، ويستعد لاستقبال سعد زغلول عند عودته من المنفى، لكنه تبعًا للإرهاق الشديد فإنه يموت فى ليلة الاستقبال قبل وصول الزعيم بساعات.

وقد قام الفيلم بتأسيس أشياء كثيرة فى حياة سيد درويش، منذ طفولته، وحتى مماته، وجعله يقف ضد المستعمر وضد الطغاة، والطغاة هنا ليسوا الحكام، بل الأثرياء والإنجليز.

والجدير بالذكر أن نقد الثورة، لم يبدأ بعد رحيل عبد الناصر، بل بدأ فى تلك السنوات، من خلال أفلام سوف نتناولها فى الفصل السابع، حول الرؤيا السلبية، ولكن هذا النقد لاح بعد أن بدأ الحلم ينهار، أى بعد نكسة المؤسسة العسكرية فى يونيه وقبلها فى حرب اليمن، وصار على الوطن أن يجمع أشلاءه، وهو جريح. وبدأت هذه الظاهرة تزداد مع أفلام من طراز "القضية ٦٨" لصلاح أبوسيف، و"ميرامار" لكمال الشيخ.

أى أنه فى عام ١٩٦٩، كانت الثورة هى الحلم المنكسر لدى السينمائيين، وفى الأجواء السياسية العاملة فى مصر، وعلى الثورة أن تستعيد عافيتها مرة أخرى، بإنتاج فيلم من طراز "اللّه معنا" وأن يقوم بإخراجه الاسم نفسه الذى انتقد الثورة، كمال الشيخ، ومن هنا جاء فيلم "غروب وشروق" الذى عرض فى ١٦ مارس ١٩٧٠، أى قبل وفاة عبد الناصر ببضعة أشهر.

الفيلم - إذًا - هو محاولة سينمائية أعاد هيبة الثورة، وتصوير الفساد السياسى لحكام الملكية ويمكننا الحديث عنه بمقارنة واضحة مع "اللّه معنا"، ليس فقط لأن محمود المليجى كممثل قد جسد الشخصية نفسها، بل أيضًا لأن الفيلم عن شخصية سياسية ذات سلطة عليا، تواجه المتاعب بسبب الابنة.

فنادية فى فيلم " اللّه معنا" هى التى تساعد فى صنع فجوة فى حياة الأب.. وتجعل السوس السياسى ينخر فى البيت، عندما تسرق وثائق مهمة حول الأسلحة الفاسدة، وتسربها إلى الصحافة. كما أن مشاعر الابنة العاطفية هى التى تدفعها إلى ذلك.. وفى "غروب وشروق" فإن الابنة مديحة، بسلوكها الشائن، هى التى سوف تنخر فى البيت، وعن طريق زوجها سوف يتم تسريب وثائق خطيرة من أجل توزيعها فى شكل منشورات سرية.

ومثلما كان أحمد ضابط جيش، فإن زوج مديحة سيكون أيضا أحد ضباط الطيران المدنى، ولعل الاختلاف الجذرى بين الفيلمين هو هوية العلاقة بين الابنة والرجل الذى دخل حياتها، لكن مهما كان الاختلاف فإن وجود الابنة سيكون سببًا لأن يتسلل الثوار الى الدار، للتوصل إلى الوثائق السرية المهمة.

مديحة - إذًا - فتاة حسية، تتزوج بالطيار المدنى سمير كثانى زواج فى حياتها، وهى تطلب منه أن يعيش معها فى القصر نفسه، وفيما بعد تطلب مديحة من زوجها أن يعيشا بمفردهما، خارج القصر، ولأن مديحة هى الابنة الوحيدة للرجل المتسلط - مثل نادية - فإن عزمى باشا رئيس البوليس السياسى يرفض أن تقيم ابنته بعيدًا عنه.

وقد قدم الفيلم المزيد من التفصيلات عن علاقات مديحة العاطفية، قبل أن يدخل فى الموضوع، فبعد رفض الأب، فإن الخلافات تنشأ بين الزوجين، وتحس الزوجة بالملل أثناء غياب زوجها، ولذا فإنها تتصل بصديق له يدعى عصام - رشدى أباظة - وتسامره فى الهاتف، حيث تعرف أنه رجل متعدد المغامرات النسائية.

وعندما تتصل المرأة بعصام، فإن هذا الأخير لا يعرف أنها زوجة صديقه سمير، وتتوطد العلاقة بين الاثنين عن طريق الهاتف، وتطلب المرأة أن تلقاه، وتذهب إليه فى شقته، وهناك يستأذن منها للذهاب إلى شراء زجاجة خمر... وفى الطريق تصدمه سيارة.. ويخبر عصام صديقه سمير فور عودته من الخارج بما حدث، وأنه أغلق الباب على المرأة التى فى شقته، فيذهب سمير إلى شقة عصام، دون أن يعلم أن زوجته هى التى وراء الأبواب.

وتصدمه المفاجأة، ويطلق المرأة..

وأمام هذه الفضيحة العائلية، فإن رئيس البوليس السياسى يدبر خطة لقتل زوج ابنته السابق، ثم يرغم عصام على الزواج من ابنته تجنبًا للفضيحة.

وهنا تبدأ الأحداث السياسية فى سيادة الفيلم، ويحاول عصام الاستفادة من وجوده فى القصر من أجل التعرف على أجواء المنزل، وأسراره، ونكتشف أن هناك شارة خاصة بين الثوار السريين. وأن من بين الذين يحملون هذه الشارة، بعض رجال البوليس السياسى، لذا فإن عصام يشعر أنه ليس داخل القصر وحده، وأن من يتصورهم خطرًا عليه، ليسوا سوى رفاق نضال.

لذا فإن عصام يلعب دورًا سياسيًا فى إسقاط عزمى باشا، حميه، ويسعى إلى الاستفادة من وجوده هناك، ويقوم بتصوير بعض الوثائق المهمة، ويسلمها إلى

زملائه فى التنظيم السرى، هذا التنظيم يأخذ أشكالاً عديدة هنا، فعصام ليس ضابط جيش، أى أن التنظيم السرى ـ حسب الفيلم ـ لم يكن كله من الضباط الأحرار، كما أن زميله الذى يعمل فى البوليس السياسى، ليس من الجيش، لكنه يساعد فى إسقاط عزمى باشا.

وعندما تصل الوثائق السرية، فى شكل منشورات إلى الناس، ومنها إلى القصر فإن السراى تطلب من عزمى باشا أن يقدم استقالته، ثم تقوم بإلقاء القبض عليه.. بينما عصام فى عمله مع التنظيم السياسى.

وليست هنا أية إشارة إلى الضباط الأحرار، المفروض أنهم قاموا بالثورة، بل إن الفيلم يطلق عليهم اسم التنظيم السياسى، أو كما يرد الذكر أحيانًا "خلية الثورية".

لكن هذه التغيرات الشكلية لم تبعد فيلم "غروب وشروق" أن يكون بمثابة طبعة ثانية معدلة لتناسب الفترة الزمنية التى تم إنتاج الفيلم فيها من "الله معنا"، ويبدو من العنوان المباشر مدى الفرق بين ما "كان" ، وما"ينتظر حدوثه" فى الفيلم.. فهناك الكثير من الأفلام السياسية التى كانت النهاية فيها مفتوحة مثل: "فى بيتنا رجل" التى لانشاهد فيها الثورة بشكل مباشر، ولكن المشاهد يعرف ـ سلفا ـ أن الثورة قادمة، وسوف تقوم بتعديل كل هذه السلبيات الى الجانب الإيجابى.

وكما سنرى فإن هناك نوعًا آخر مختلفًا من الأفلام والرؤى سوف تظهر، بعد رحيل عبد الناصر، وتغيير القيادة السياسية، التى ستصنع لنفسها ثورتها الخاصة، والتى ستحاول أن ترى فى القديم ـ ثورة يوليو ـ أوجهًا سلبية عديدة، ورؤى انتقادية، وأن فى الجديد ـ ثورة التصحيح ـ عالمًا أفضل مما كان عليه الوطن قبل ١٩٧٠ .

وقد اتخذت الأفلام التى صورت عن إيجابيات ثورة يوليو شكلاً سياسيًا، ليس فقط لأنها كانت بمثابة انتكاسة لسياسة حكومة الثورة، ولكن أيضا؛ لأن الأفلام التى توقفت عندها قد مست العاملين بالسياسة، سواء قبل الثورة وبعدها، ونحن هنا نتحدث عن الثورة كحدث، وكمحاولة لتغيير وجه مصر سياسيًا عقب قيامها.

لكن الأفلام التى تناولت الثورة فيما بعد، مثل فيلم "جمال عبد الناصر" للمخرج السورى أنور قوادرى، لم تكن سياسية بالمعنى المفهوم، رغم أنها تتحدث عن أشخاص عملوا بالسياسة، وغيروا الوجه السياسى فى مصر، وبعض العالم العربى، ولكن عندما تم إخراج هذا الفيلم، الذى تكلم عن ثورة يوليو، بأسماء أبطالها الحقيقيين، كانت الثورة عند عرض الفيلم قد صارت جزءًا من التاريخ، ومر عليها أكثر من خمسة وأربعين عامًا، أى أن الثورة قد تغيرت من رؤية سياسية سينمائية، إلى رواية تاريخية، وصار الفيلم تاريخيًا فى المقام الأول.

فى عام ٢٠١١، كانت هناك ثورة حقيقية فى تاريخ الشعب المصرى، جعلت الناس يتساءلون ترى هل تعتبر حركة يوليو ثورة، إذا ما قورنت بثورة يناير، وانتظر الناس أن تسرع السينما خلال شهور عديدة أن تنتج أفلامًا تعبر عن قوة الحدث.





رد قلبى


فاتن حمامه
عماد حمدي
ماجده
محمود المليجي
الله معنا
حسين رياض





الله معنا


أفلام حسين فوزي
تقدم
الفنان الفكاهي الكبير
عفريت عم عبده
بطولة ملك الفكاهة
في الشرق
اسماعيل يس
تأليف وإخراج
حسين فوزي



سعاد حسني
رشدي اباظه
صلاح ذو الفقار
محمود المليجي
ابراهيم خان
كمال كريم
غروب وشروق
حسن رمزي
جمال حماد
كمال الشيخ

## الفصل السابع

# نقد ثورة يوليو

ترى هل كانت هزيمة يونيه سببًا حقيقيًا للنقد السياسى للتجربة الثورية؟

الإجابة بالطبع نعم، فعلى المستوى العام، انتشرت النكات السياسية فى المجتمع المصرى، التى تندد بالهزيمة، ورجال السياسة، وقد طالت هذه النكات شخصية الرئيس نفسه، بخاصة بعد انتحار المشير عامر، لدرجة أن عبد الناصر قد أشار إلى هذه النكات فى خطاب له، بعد النكسة بفترة قصيرة.

وتم اكتشاف أن النقد السياسى، ليس سوى حالة من تفريغ الشحنات الغاضبة، تجاه ما حدث، وكان الرئيس قد اطمأن إلى بقائه فى الحكم، بعد خروج الشعب لمبايعته فى التاسع والعاشر من يونيه. إذًا، فلم لايسمح بنقد الثورة نفسها، لكن فى حدود بعينها.

وفيما قبل، كان النقد الاجتماعى محدودًا جدًا فى السينما والمسرح، وبدا ذلك واضحًا من خلال مسرحية "القضية" للطفى الخولى المنشورة عام ١٩٦٤، التى

سرعان ما التقطها صلاح أبو سيف بعد النكسة ليقدمها فى فيلم يحمل الكثير من أوجه النقد الاجتماعى، والقليل من النقد السياسى فى فيلمه "القضية ٦٨"، كما وجه توفيق صالح بعض النقد الاجتماعى فى فيلمه "المتمردون".

كان صلاح أبوسيف ذكيًا فى التعامل مع الظروف السياسية المحيطة كأنه يستشرف نبضها، فالفيلم الذى أخرجه قبل ذلك مباشرة عن "القاهرة" انتقد فيه ساسة الثلاثينيات، وحيواتهم الماجنة، لكنه عندما اقترب من عام ١٩٦٨، كان عليه أن يقدم نقدًا اجتماعيًا أكثر منه سياسيًا، وإن كان فى الوقت نفسه يحاول أن يعكس ما يحدث فى حى شعبى صغير، بما يدور من خلال مستوياتها الاجتماعية المتعددة.

وقد عرض الفيلم فى ٢٠ نوفمبر ١٩٦٨، بما يعنى إنه إنتاج مرحلة ما بعد النكسة، وقد شاهده الناس على أنه فيلم اليوم. وقد عرض الفيلم قبل "ميرامار" بعدة أشهر.

ومسرحية الخولى تدور حول الصراع بين تيارى الإصلاح والثورية، والمسرحية تلقى اللوم - فى الجمود الاجتماعى - على الاستعمار، لكن الفيلم يدين المعوقات النابعة من الفساد والأنانية التى تعوق تطور المجتمع. وهنا إسقاط واضح على مسألة اللجان السياسية، التى كانت تمثلها لجان الاتحاد الاشتراكى، وذلك فى صورة لجنة أهل الحى؛ حيث يغرق أعضاء اللجان فى جدل عديم الفائدة، وتتوه أوقاتهم دون أن يقدموا خدمة واحدة للناس الذين هم فى حاجة إلى حلول، وليس ثرثرة.

إذًا، فقد تحدثت السينما، ولو باللفظ، عن مسألة الإصلاح وضرورته، وقبل ذلك بفترة وجيزة، كان الكثيرون - سينمائيًا - يرون أنه ليس فى الإمكان أبدع مما كان.

ورئيس اللجنة هو الأستاذ منجد - لاحظ رمزية الاسم - الذى يجلس على يمينه خصوم التقدم، وعلى يساره مجموعة من الشباب تؤمن بالتقدم - لاحظ أيضا رمز اليمين واليسار هنا - كما أن البيت المشروع الذى يحتاج إلى ترميم هو

رمز واضح أيضا فى سينما صلاح أبوسيف. لكن الأستاذ يعمل على ترميمه، وطلائه من الخارج، فى وقت صار الشرخ يزداد اتساعًا وخطورة. فى الوقت الذى يسعى شباب اليسار إلى تنبيهه إلى الخطر المحدق بالبيت. إلا أنه يقابل آراءهم بالكثير من السلبيات ويؤمن أن تأميم البيت سوف يعيد إليه التماسك.

وكما جاء على لسان الناقد باسكال - مجلة سينى فيلم - فإن "لنا ملاحظات على القصة بأن أحداثها لم تتناول عيوبًا جوهرية فى قوانين مجتمعنا. وأن العيوب التى أبرزتها أحداث الثقة أصبحت غير ذات موضوع، مثال ذلك أن قانون الأحوال الشخصية - الذى يتضمن فيما يتعلق بفارق السن بين الزوجين فى الزواج - فى طريقه إلى الصدور، كما أن قانون العمل والعمال لا يمكن أن يجعل هناك تحايلاً على هضم حقوق العمال.. وإذا كان - الشرخ - قد أصاب عمارة السيد منجد عبد السلام والذى كان سببًا فى انهيارها؛ لأن الحاج سعدون اكتفى بإخفائه عن الأنظار، بينما هو يتسع من الباطن - إذا كان ذلك يرمز إلى ضرورة إصلاح القوانين جذريًا - فهو ولا شك بيت القصيد، والدولة فى سبيل هذا التغيير.

وإذا كان الرمز فى الفيلم، قد خفف من حدة النقد المباشر، كما سنرى فيما بعد، فإن الفيلم يعد بمثابة رؤية لسلبيات المجتمع، ليس أبدًا فى زمن النكسة، ولكن فى المجتمع المصرى بشكل عام فى عصور متعددة، فالمجتمع لديه سلبيات تتباين من عهد إلى آخر.

لكن الحديث المباشر عن سلبيات الثورة جاء فى فيلم "ميرامار" لكمال الشيخ عام ١٩٦٩، وفى الهزيع الأخير من سنوات عبد الناصر، فى تلك الفترة، كان النقد الاجتماعى قد ارتفعت حدته، وفى رواية نجيب محفوظ هناك رؤية تعيشها مجموعة من الأشخاص ينتمون إلى عصور متباينة، عامر وجدى الصحفى الذى ينتمى إلى زمن ما قبل الثورة، وهو شخص اختار الاستكانة، ولا يحمل فى داخله أى كائن متمرد، أما طلبة مرزوق، فهو من الأعيان السابقين الذى لا يملك سوى الانتقاد بإطلاق النكات السياسية الساخرة، أما الشباب، فهناك سرحان البحيرى

عضـو بـارز فى الاتحـاد الاشـتـراكى، ثم الـشـاب مـنـصـور بـاهـى شـقـيق لـواء فى الشرطة الذى ينتمى إلى تنظيم جديد مناهض للثورة.

وهنـاك أيضـا المرأة ماريـانـا، صـاحبـة البنسيون التى عـاشت ثورات عديدة شهدتها مصر، منها ثورة ١٩١٩ حيث مات زوجها الإنجليزى، أما ثورة يوليو فقد أممت بعض أموالهـا، ولم يبق لـهـا سوى البنسيون تؤجر غرفه للواردين عليها ومنهم الشخصيات التى رأيناها فى الفيلم.

وأهمية الفيلم، أن الناس شاهدت طلبة مرزوق يسخر من الثورة بشكل عام، ومن ثورة يوليو بصفة خاصة، وقد وجد هذا النقد السياسى هوى لدى الناس فازدحموا أمام صالات السينما، من أجل مشاهدة طلبة، وهو يشير إلى تمثال سعد زغلول، يردد لصديقه عامر: "الراجل اللى ورانا ده من يوم ما عمل الثورة والناس مالهاش كلام إلا عن الثورة".

ونحن لن نقارن بين الفيلم، والرواية، ولكن من المهم الحديث عن أن الفيلم سياسى، فطلبة مرزوق له رؤية ساخرة، مما يحدث فى الوطن. فهو يكره الثورة وينظر إلى سرحان البحيرى بارتياب ملحوظ، ويردد كلما رآه خارجًا ووراءه اجتماعات عبارات مثل "كله اجتماعات مافيش إلا كده".. وقد كتب على أبوشادى فى كتابه "كلاسيكيات السينما المصرية" - المجموعة الثالثة - أنه "يمثل الوعى الجمعى والانتهازية وسلبيات التجربة، وهذا ليس حق طلبة مرزوق بالتحديد، فى أن يكون هو البطل المحبوب، ممثل الجماهير - عكس ما قصد نجيب محفوظ تمامًا - فهو قد أراد إدانة طبقته الإقطاعية بعملية السراى الداعية إلى الاستعمار، لكن كمال الشيخ يبرز رؤية ممدوح الليثى بشدة، ويقدمه متسيدًا لكل المشاهد التى يظهر فيها، يخصه بروح السخرية والدعابة ويركز عليه من خلال اللقطات المتوسطة والكبيرة.. ولا يسعى إلى إدانته على الإطلاق، بل العكس فإنه يبرئه ويتعاطف معه.

وإذا كان الفيلم قد قدم ابن الطبقة الراقية لاهيًا، فى شخصية حسنى علام، فإن أهم نماذج الفيلم هو محورها سرحان البحيرى، وهو شاب صغير السن على

المناصب السياسية والاجتماعية التى حصل عليها، فهو وكيل شركة الغزل، وعضو مجلس الإدارة المنتخب، وعضو اللجنة السياسية فى الاتحاد الاشتراكى. وهو سريع التحول بما يفيد مصالحه، فلا مانع أن ينتقل من الوفد إلى الاشتراكية، وهو منافق اجتماعى، مجامل، ويلعب على عواطف النساء، وانتهازى، ووصولى، وليس هناك منفذ واحد للتعاطف معه، فهو يسرق من بضائع الشركة التى يعمل بها كما أن أماكنه المفضلة هى الاتحاد الاشتراكى، والملاهى الليلية حيث الراقصات.

وقد قدم الفيلم هذه الشخصية بكل سلبياتها، كأنها صورة لما حدث للوطن فى الوقت الذى رأينا فيه واحداً من أبناء الثورة يتمرد عليها، فمنصور باهى، عضو نشط فى أحد التنظيمات الشيوعية، السرية وهو شخص مخلص يعانى من أن زملاءه فى التنظيم يقفون ضده، لاعتقادهم أنه يسرب المعلومات إلى أخيه ضابط الشرطة، الذى يجد حرجًا واضحًا فى وظيفته. بسبب نشاط أخيه، فأراد إبعاده عن القاهرة، والبقاء لبضعة أسابيع فى الإسكندرية، فيسكن بنسيون ميرامار.. ويتعرف على كافة المقيمين فيه، لكنه لا يندمج وسطهم، وكل ما يفعله أن يقوم بطعن سرحان البحيرى فى الطريق، بعد أن كان قد مات، لإثبات موقف إيجابى لمناصرة فكره، وسلوكه السياسى.

نحن إذًا أمام أنماط سياسية، لكل منها دورها السياسى الواضح، سواء فى الماضى، أو الحاضر، وهؤلاء الأشخاص يتبادلون الطعام على المائدة نفسها، ويحتسون المشروبات الساخنة معًا، فهم نماذج إنسانية أولاً وأخيرًا، ولكنها مصبوغة بصبغة سياسية فى حاضرها، وماضيها، ثم إن بعضها بخاصة الشباب، يتصارعون فيما بينهم، والسبب أحيانا هو النساء. لكن السبب الأساسى هو إتلاف المفاهيم السياسية.

ونحن أمام أهم الأفلام التى تعاملت مع السلبيات السياسية للثورة. وهو فيلم سياسى فى المقام الأول باعتبار أن إنتاجه وعرضه قد تم فى فترة ازدهار الثورة، وإبان حكم عبد الناصر الذى صرح بعرض الفيلم كما تحدث كمال الشيخ إلى محمد الدسوقى فى مجلة "فن" قائلا: "أراد الرئيس عبد الناصر وقتها تغيير

نظام الحزب الواحد، وأعتقد أنه كان يفكر بشيء أشبه بالمنابر التى من الممكن تحويلها إلى أحزاب. وكانت التعددية هى هدفه وصولا إلى الديمقراطية الكاملة. ولم يقف بوجهه كما فعل البعض وعلى مسئولية عبد الناصر. تم عرض "ميرامار" وكان ذلك فى عام ١٩٦٩".

وقد جاءت أهمية هذا الفيلم سياسيًا فى أن وقائعه "تحدث" فى فترة عرضه ولم يستخدم فعل "كان" مثل عشرات الأفلام التى تحاول تمجيد الحاضر على أطلال الماضى، والغريب أن الفعل نفسه قد تم استخدامه، مع تغيير النظام السياسى بوفاة عبد الناصر، ثم انقلاب مايو، وانفراد أنور السادات بالحكم، فكان عليه أن يسمى ما فعله بثورة التصحيح، ردًا على ثورة يوليو فأسرعت السينما بمساندته ـ كعادتها ـ فى الوقوف إلى جانب النظام السياسى الذى نتبعه.

وإذا كانت الأفلام التى وقفت مع الثورة، قد صورتها باعتبارها قد أنهت عصرًا من الفساد السياسى، والاجتماعى، والرشوة، فإن الأفلام التى صنعت ضد الثورة بعد مايو ١٩٧١، ركزت فى المقام الأول على الموقف العدائى للثورة وبخاصة عبدالناصر ورجاله، ضد الذين اختلفوا معها، فقامت باعتقالهم، ووضعتهم فى السجون السياسية ولاقوا التعذيب الشديد.

وركزت هذه الأفلام على أن عصر الثورة لم يكن عصر حرية بالمرة، وإن كل من حاول التعبير عن رأيه السياسى دخل المعتقل وتعذب فيه، بل إن هناك حالات عديدة من الأبرياء دخلوا السجون السياسية دون أن يكون لهم أى نشاط سياسى بالمرة.

وقد توقفنا فى الفصل الرابع عشر عند المعتقلات السياسية، وناقشنا أفلام من طراز "الكرنك" و"احنا بتوع الأتوبيس" و" أسياد وعبيد"، و"شاهد إثبات"، و"وراء الشمس"، وبدا أن السينما قد عدلت من وجهة نظرها، ليس فقط لأن هذه الأفلام هاجمت ثورة يوليو، ولكن لأن الأفلام التى تناصر تلك الفترة قد توقفت لفترة طويلة حتى عادت ظاهرة مناصرة الثورة عام ١٩٩٦، مع فيلم "ناصر ٥٦".

هـذا الانقلاب فى وجهات النظر، لم يمس فقط هؤلاء الذين كان عليهم مناصرة سياسة السادات، ولكن تغيرًا ملحوظًا حدث لدى الذين عانوا من الثورة، ومنهم جلال الدين الحمامصى، لكن الغريب فعلا أن كاتبًا من طراز إحسان عبد القدوس بدا كأنه غير من وجهة نظره تمامًا مع قصته القصيرة "محاولة لعلاج جرحى الثورة" نشرها عام ١٩٧٥ ضمن مجموعة قصصية باسم "الهزيمة كان اسمها فاطمة".

بطلة القصة هى "فاتن البلتاجونى" من أسرة كبيرة، كانت تملك آلاف الأفدنة، وتعيش كملكة تضطرها الظروف أن تسافر إلى بيروت كى تعمل ساقية للرجال فى الملاهى الليلية، يذهب ضابط من رجال الثوة للبحث عنها، ترفض فى أول الأمر، ثم تحكى له قصتها مقابل بعض النقود، وتردد "نسيت أننى ابنة البلتاجونى.. نسيت كل شىء". إنها إحدى جرحى الثورة، وعندما ينجح الضابط ـ فى الأقصوصة ـ فى أن يعيدها إلى القاهرة لاتستطيع أن تكون امرأة عادية "كل ما نعيش به هنا هو الحقد والغيظ. ماتت ابنة البلتاجونى" وتضطر إلى العودة من حيث جاءت.

وقد صورت السينما بعض المشاهد التى قدمتها عن فترة ما قبل الثورة، كأحداث بطولية، ثم صدرت فترة ضد الثورة بشكل لا إنسانى، فشتان بالمشهد الرومانسى الرائع بين "إنجى" و"على" فى "رد قلبى"، وهو يأخذ الجواهر من قصر الباشا، وانتهى الأمر بعودة "على" إلى حبيبته، وبين ما فعله ضابط جاء من أجل استلاب أموال البلتاجونى باشا، يخلف وراءه مرارة، وأزمة قلبية تودى بحياة الأب.

وإحسان عبد القدوس كاتب ضد الثورة فى هذه الأقصوصة أكثر من الفيلم، فهنا تولدت قصة حب بين الضابط وفاتن البلتاجونى ـ تغير اسمها فى الفيلم ـ وسافر من أجلها إلى المغرب ـ وليس إلى لبنان ـ لإعادتها، وكان الحال قد انحدر بها تماما، فانتقلت من رجل إلى آخر.

ولعل العنوان الذى اختاره إحسان عبد القدوس سياسى ومباشر، يعكس رؤية الكاتب الجديدة، وهو الذى كان واحدًا من الكتاب الذين ناصروا الثورة فى

مجدها، وفى أقصوصته لم تنجح محاولة علاج جرحى الثورة، وعادت ابنة البلتاجونى مرة أخرى إلى منفاها بعد أن تعذر عليها التعامل مع الوطن فى ظلال الثورة.

وفى الفيلم إشارات واضحة إلى المكاسب المادية التى حققها رجال الثورة من الأموال التى تمت مصادرتها، وهناك إشارة إلى أن أحد هؤلاء الرجال يطلب من فاتن البلتاجونى أن تصير عشيقة له، وإن الثورة سوف تساندها فترفض الفتاة، مما يدفع بها إلى الهاوية، وهذا الضابط الكبير هو الذى يملك المصادرة، وإيقافها، وكان يمكن لفاتن أن تسترد ماانتزع منها لو أنها قبلت أن تعطيه ما قامت بمنحه فيما بعد لرجل آخر خدعها فى سويسرا.

إذًا، فقد انقلبت صورة ضباط الثورة فى السينما، انقلابًا تامًا وواضحًا، وقد جسد نفس الممثل نظّيم شعراوى فى قصة أخرى لإحسان عبد القدوس صورة ضابط الثورة، ورجل السلطة فى فيلم "يا عزيزى كلنا لصوص" ١٩٨٩، فهذا الأب الضابط كبير، صار مسئولا مرموقًا، وزيرًا وهو يقوم بإهداء زوجة ابنه فى ليلة عيد ميلادها "بروش" ماسى ثمين جدًا انتزعه من باشاوات العهد الملكى أثناء الثورة.

صحيح أن مصير الضابط هو ترك منصبه فى ظل النظام السياسى الجديد، لكن هذه هى صورة ضباط الجيش والمسئولين الثوريين فى السينما المأخوذة عن إحسان عبد القدوس. وكان السؤال هو: هل انقلب الكاتب على نفس الرجال الذين دافع عنهم وعن مبادئهم فيما قبل، أم أنه أراد أن يكشف أنه قد اندس وسط الضباط الأحرار رجال يستحقون ما نالوه من عقاب؟

وهناك تجربة ثالثة لإحسان عبد القدوس هى "حتى لا يطير الدخان" حول محامى كان قريبًا جدًا من رجال السياسة الذين أثروا فى تاريخ مصر، بخاصة أحداث يونيه ١٩٦٧، ورأى أن القرارات السياسية المهمة فى هذه الفترة قد خرجت من جلسات المخدرات التى تدور فى الشقة التى أسسها فتحى عبد الهادى.

ورحلة فتحى فى الرواية بدأت قبل يونيه بسنوات، وانتهت مع العدوان، أما السيناريو الذى كتبه مصطفى محرم، فقد بدأ بعام ١٩٦٧، وحتى عام ١٩٨٢، إذًا فإحسان قد هاجم فترة الثورة، بينما سعى الفيلم إلى انتقاد السياسة فى الحقبة الساداتية، والشقة فى الفيلم تتحول إلى مكان لإدارة مصر. ففى الرواية تدور دفة الحرب من هناك، وفى الفيلم يحضر رجال سياسة، وانفتاح وتجار مخدرات وطلبة سيصبحون من ذوى مناصب حساسة بعد التخرج.

وفى الثمانينيات ظهرت أفلام عديدة تهاجم الثورة، وما فعلته ضد أبناء الباشاوات وكشفت عن الجانب السلبى للثورة، ومن هؤلاء الشخصيات نبيل حافظ فى فيلم "إنقاذ ما يمكن إنقاذه" لسعيد مرزوق، ابن الباشوات الذى هاجر عن مصر ثمانية عشر عامًا بعد أن فرضت الثورة الحراسة على ممتلكاته. وها هو يعود إلى وطنه من رحلة الغربة من أجل استرداد قصره الذى أعيد إليه. وقد سعى المخرج عمدًا إلى الرمز بأن القصر هو الوطن. وأنه يحوى بداخله الطيب والشرير. ويسقط نبيل فى عالم آخر. فيتحدث إلى الفتاة أمل عن أمجاد أبيه الباشا ووطنيته مؤكدًا أن الباشوات ليسوا أشرارًا. هذا النبيل يسقط فجأة وبدون سوابق فى رذيلة، رغم أنه أمام تجربتى حب يمكن لكل منهما أن تنتشله من الخطر الذى دهمه.

ونبيل ـ كما صوره الجزء الغالب فى الفيلم ـ مثقف، متعلم، واضح، متدين، ومثل هذا النموذج ليس من السهل أن يسقط فى الرذيلة، ويرى الفيلم أنه ليس بالضرورة أن الفئات التى قامت الثورة ضدهم هم الفاسدين بالضرورة، إذًا فحسب منطق السينما فى تلك الآونة فإن الفساد الذى قامت من أجله الثورة لم يكن موجودًا، إذًا فلا داع للقيام بها.

وفى عام ١٩٩٠ بدأ المخرج أشرف فهمى كأنه ينحو منحى مختلفًا تمامًا فى فيلميه "قانون ايكا" و"إعدام قاضى" والهجوم على الثورة فى الفيلم الأول مكرر، حول الاعتقالات السياسية، ونحن هنا لم نر الأستاذ الجامعى فى السجن أو المعتقل، إلا قليلا بل بعد خروجه وإصابته بالتيه، فيعيش مع امرأة من العالم السفلى، يتعاطى الحشيش، أشبه بالمجنون، وتحاول إحدى تلميذاته المؤمنات

بدوره، إعادته إلى حالته الطبيعية، لكن أثر التعذيب يبدو عليه نفسيًا تبعًا لما لاقاه من أهوال هناك.

والنقاد الذين وقفوا مع أشرف فهمى حين دافع عن الحرية فى فيلمه "ليل وقضبان" صدموا فيما قدمه من فكر فى فيلميه المذكورين بخاصة كمال رمزى فى مقالات نشرها فى مجلة "فن" الذى يقول عن فيلم "قانون ايكا": "لا يمكن للمشاهد أن يصدق كل هذه المغالاة التى تصل إلى درجة التجنى، وهنا يكمن الفرق بين النقد والتجريح، أو التشويه. فما يقوم به" قانون ايكا" ليس أكثر مع هجائية طويلة، مملة، تمتلئ بالأكاذيب، لاتعبر عن أفكار بقدر ما تعبر عن كراهية لا تحدها حدود تجاه فترة زمنية، فى مقابل عشق أرعن تجاه فترة أخرى".

والفيلمان اللذان قدمهما أشرف فهمى يربطان بين الحاضر والماضى فمن خلال ما توصل إليه الناس من مصائر عليهم اجترار الماضى، فهناك رجل عائد من الخارج، اشترك فى ذبح القضاة عام ١٩٦٨ بدافع من السلطة السياسية، فهذا المسئول السياسى قام باقتحام شقة أحد القضاة مع عدد من رجاله، ثم حملوا القاضى ورموا به من الشرفة أمام ابنته وزوجته. ويحاول الفيلم أن يؤكد أن الأحداث حقيقية. وإن هذا القاضى الذى رموا به من شرفته ليس سوى واحد من رجال شرفاء عديدين تخلصت منهم السلطات السياسية عقب النكسة.

والجزء الغالب من الفيلم يدور من خلال ابنة القاضى، وقد صارت محامية، تسعى إلى الانتقام من الرجل الذى رمى بأبيها ما أصاب أمها بالشلل. وكانت السينما قد تعرضت لمذبحة القضاة بصور متقاربة عام ١٩٧٧ بفيلم "امرأة من زجاج" لنادر جلال.

وقد حاولت السينما من خلال بعض المخرجين الذين انتموا فى بداياتهم إلى السبعينيات كشف الكثير من سلبيات الثورة، وكان المخرج الثانى نادر جلال أحد الذين هاجموها، من خلال مجموعة أفلامه التى قدمها من بطولة نادية الجندى، مثل: فيلمى "ملف سامية شعراوى" ١٩٨٨، و"الشطار"١٩٩٣.

وملف "سامية شعراوى" يحاول إدانة السلطات السياسية العليا بعد أحداث يونيه ١٩٦٧، سامية عاملة التليفونات، ارتفعت اجتماعيًا بالزواج من ضابط بالجيش. والقيادة السياسية هنا تحتوى مجموعة ضباط يستحقون الهزيمة، فأحدهم عصبى، نهم فى الملذات، يعشق النساء، ويحاول أن يصطاد لنفسه زوجة أحد الضباط، سامية شعراوى، ولأن القائد هذا يحب الاطمئنان على رجاله بنفسه فإنه يزور ضابطه فى بيته الجديد الذى تزوج فيه بـ "سامية شعراوى".

وقد عكس الفيلم حالة المجون التى عاشها بعض الضباط الكبار، كأنه يؤكد أن ما سبق أن اتهمت به السينما الملك من فساد بخاصة فى قضية الأسلحة عام ١٩٤٨، قد تكرر عام ١٩٦٧، ففى ليلة العدوان، يسهر الضباط فى منزل سامية شعراوى وزوجها. وإن حالة الفساد هذه لم تكن فردية، بل ظاهرة جماعية.

ومن المعروف أن شخصية الضابط الكبير التى رسمها الفيلم، كان المقصود بها شخصية قيادية حقيقية، وإن لم يشر له بالاسم، لكن واقعة الانتحار أكدت ذلك، فبعد الهزيمة يبدو القائد منهزمًا مقهورًا مجهد العينين، وقد أطلق لحيته خفيفًا، ويردد أن الجميع يودون أن يجعلوا منه كبش فداء، رغم أن الهزيمة مسئولية الجميع.

وفى الفيلم إدانة واضحة لكافة القيادة السياسية، وليس القائد بعينه. أما الفيلم الثانى " الشطار" فتبدأ أحداثه فى أوائل الخمسينيات من خلال صعود أشخاص يعيشون فى العالم السفلى، وتمر الأحداث بما شهدته البلاد من وقائع عظيمة، حيث يرى الفيلم أن الإنذار السوفييتى عام ١٩٥٦ لم يكن سوى فرقعة فى الهواء، وأن الإنذار الأمريكى أنقذ مصر من الهزيمة.. وفى عام ١٩٦٧، تتعرف المرأة رشا بالضابط حسن البكرى الذى يقبل رشوة مقدارها مليونا جنيه، من أجل إرساء عطاء بناء ثلاثة مطارات على مجموعة مقاولين فاسدين.

إذًا. فقد تكررت مسألة الهزيمة بسبب الأسلحة الفاسدة فى أفلام عن حرب ١٩٤٨، ثم مطارات فاسدة أخرى فى عام ١٩٦٧ بسبب الرشاوى. وقد حاول كمال

رمزى الرد على منطوق الفيلم فكتب فى مجلة "فن": إذا كان من حق "الشطار" أن ينتقد ويحلل فإنه بتفسيره المسطح المتكلف السذاجة للهزيمة، والتى يرجعها إلى الفساد الشديد وخراب الذمم الأمل، يبدو منحيًا تمامًا، فهو أولا يتناسى الصول الكبير من ناحية، وقوى الاستعمار من ناحية ثانية.. وهو يتجاهل حقيقة أننا لو كنا على هذ القدر من الفساد لما فكر العدو لحظة واحدة فى الهجوم علينا. وهو ثالثا لا يكلف نفسه عناء تذكر أن ترسانة العدو تم تدعيمها بأحدث الأسلحة من قوى يهمها تدمير المشروع القومى الحضارى الذى كان ناهضًا أيامها".


يا عزيزي كلنا لصوص
احمد يحيى



يا عزيزى كلنا لصوص


نجيب محفوظ
ميرامار
شادية
يوسف وهبى
يوسف شعبان
عماد حمدى
عبد المنعم ابراهيم
ابو بكر عزت
نادية الجندى
سهير سامى
سهير رمزى
احمد توفيق
عصمت رافت
عبد الرحمن على
إشراف
جمال الليثى
ممدوح الليثى
عبد الحليم نصر
إخراج
كمال الشيخ




ميرامار







الكرنك

## الفصل الثامن

# جمال عبد الناصر

سيظل الرئيس الراحل جمال عبد الناصر حالة زعامية بخاصة فى التاريخ العربى الحديث، وسيحمل معه - دومًا - حالة من الجدل بين أنصاره، وخصومه، فقد اكتسب عددًا كبيرًا من الأنصار، بالإضافة إلى عدد لا بأس به من الخصوم.

كما أن التاريخ الذى حمله عبد الناصر فوق ظهره، قد شهد أحداثًا جسيمة، على المستوى الوطنى، ابتداء من مشاركته فى قيادة الثورة مع محمد نجيب، إلى قيامه بتأميم قناة السويس ومعايشة عدوانيين عسكريين بينهما أحد عشر عامًا، كانا بمثابة الفيصل الرئيسى فى تاريخ وطن كان أمامه مشروع قومى أسسه عبدالناصر نفسه، بالإضافة إلى مشاريع عظمى مثل بناء السد العالى، والوحدة مع سوريا، ومناصرة الحركات التحررية العربية، لدى شعوب العالم الثالث الذى عانى من الاستعمار، بالإضافة إلى أحداث داخلية على المستوى الاقتصادى، منها الإصلاح الزراعى والقوانين الاشتراكية.

وقد حكم عبد الناصر فعليا بالضبط فترة ستة عشر عامًا باعتبار أنه تولى الحكم بعد انقلاب سلمى على محمد نجيب فى سبتمبر ١٩٥٤، عقب فشل إبعاد نجيب عن الحكم فى مارس من العام نفسه.

ومن المهم الإشارة إلى وجود محمد نجيب فى الحياة السياسية من خلال ماذكره يوسف السباعى عن قيام الثورة فى روايته "رد قلبى" التى كتبها عام ١٩٥٤، ففى هذه الرواية أشار الكاتب إلى الدور الإيجابى والرئيسى الذى لعبه نجيب فى القيام بالثورة، هذا الدور اختفى تمامًا من الفيلم المأخوذ عن الرواية والذى عرض فى نهاية ١٩٥٧، فكأن هناك تدشينًا بأن عبد الناصر هو الذى قام بالثورة مع الضباط الأحرار.

وعلى المستوى السينمائى، فإنه ليست هناك أية إشارة بالمرة إلى أن محمد نجيب أسهم فى القيام بالثورة بأى شكل من الأشكال. وفى السنوت الأولى من الثورة، وقبل أن يتم تدعيم موقف عبد الناصر سياسيًا، فإنه عند الإشارة إلى الرجل الذى وراء الثورة، فإن الإشارة كانت جماعية إلى الضباط الأحرار بشكل عام دون التركيز على شخص واحد بعينه، وكان فيلم "بورسعيد" أول إشارة إلى دور عبد الناصر وحده باعتباره قد رسخ مكانته السياسية، بعد أقل من عامين فى مقعد الرئاسة. ولأول مرة يغنى مطرب سينمائى أغنية باسم جمال عبدالناصر هى "أمم جمال القنال".

ومن الأفلام التى أشارت إلى الضباط الأحرار، كوحدة متكاملة قامت جميعها بالثورة، دون تسمية، كان هناك "الله معنا" ثم "رد قلبى". وقد أعطى هذا للثورة معناها، إن القائمين بها ليسوا فردًا، بل هم مجموعة من الأحرار بالجيش، طردوا الملك، واعتلوا الحكم للقضاء على الفساد.

وقد كشف فيلم "الله معنا" عن كيفية تكوين الضباط الأحرار، وكان الشخص الذى جسده عماد حمدى (أحمد) هو واحد من هؤلاء الضباط، رغم أنه بطل الفيلم، ورغم أن سمات عديدة من عبد الناصر بدت عليه، كالشباب، والشارب الخفيف، وحضور حرب فلسطين، فإن أحمد هذا لم يكن سوى واحد من

مجموعة ضباط أقسمت اليمين فى دائرة داخل مكان بعيد عن الأعين، باعتبارهم تنظيمًا سياسيًا سريًا فى المقام الأول، من أجل الثورة على طغيان الحكم وفساده.

وقد تكرر الجو نفسه فى فيلم "رد قلبى" فبعد هزيمة العرب فى حرب فلسطين، بدأت خلية الضباط الأحرار تتكون، ووضعت أسماء هلامية غير حقيقية ضمن هؤلاء الضباط بمعنى أن أسماء الضباط فى الفيلمين لم تكن بالضرورة ضمن قائمة الضباط الأحرار التى قيل إنها قاربت على التسعين اسمًا، وليس فقط ذلك العدد المحدود الذى تولى قيادة الثورة فيما بعد.

وللعجب، فإننا لن نرى مجلس قيادة الثورة فى أى من الأفلام التى تم إنتاجها فى حياة عبد الناصر وإبان توليه الحكم، وإنما سوف يحدث ذلك فى الفيلمين اللذين تم إنتاجهما عن ناصر فى النصف الثانى من التسعينيات. وفى فيلم "رد قلبى" على سبيل المثال، ردد أحد الضباط لعلى قائلا: "أنت من الأحرار يا على".. ورأينا الضباط يجتمعون أيضا بشكل سرى، وبعيدًا عن البوليس السياسى أو العسكرى، من أجل ترديد شعارات سياسية، وأخذ العهد على الانتقام ممن كان سببًا فى هزيمة ١٩٤٨ .

وقد برزت صورة جمال عبد الناصر كزعيم واحد فى فيلم "بورسعيد" لعز الدين ذو الفقار ١٩٧٥، وهو الذى أرخ لثورة يوليو فى "ردقلبى". وإلى جانب وجود صورة عبد الناصر فوق الجدران باعتباره البطل القوى الذى أمم القناة، فإن السينما ـ كما أشرنا ـ قد غنت له هنا للمرة الأولى، أغنيات تذكرنا بمجموعة أناشيد وأغنيات غناها كبار المطربين أثناء عام ١٩٥٦، منها "إحنا الشعب" وغيرها..

والتى غنت فى فيلم "بورسعيد" لعبد الناصر كانت هدى سلطان، ولم تكن الأغنية فردية، بل وقفت هدى سلطان تردد فى شرفتها، وقد تجمع أبناء المدينة فى جموع يطالبون، بالغناء، من جمال أن يؤمم قناة السويس ويناصرونه فيما فعله.. وفى أحد مشاهد الفيلم يردد أحد الخواجات الذين يعيشون فى المدينة: عبد الناصر لازم يموت.. مما يعطى الإيحاء أن العدوان الثلاثى على مصر لم

يكن يهدف إلى استعادة قناة السويس للشركة الفرنسية البريطانية، ولكن التخلص فى المقام الأول من جمال عبد الناصر..

وفيما ارتفعت صورة جمال عبد الناصر فى الأفلام، من خلال الصورالرسمية الموجودة فى المصالح الحكومية والمؤسسات الرسمية، وتغيرت الصورة، من اليوزباشى الذى يرتدى الزى العسكرى إلى الصورة المعهودة للرئيس المبتسم، وفى الكثير من الأحيان، كان يتم مزج خطب عبد الناصر السياسية بمشاهد مؤثرة، بخاصة فى المشهد الختامى لفيلم "عمالقة البحار" عام ١٩٦١ .

ولن نتوقف عند الإشارات الرمزية التى قال أصحابها إنها رمزت إلى عبدالناصر مثلما حدث فى فيلم "شىء من الخوف"، وإن عتريس هو صورة من الرئيس، فإن ذلك لايدخل فى دائرة حديثنا فمن يود الإشارة إلى عبد الناصر كان عليه أن يفعل ذلك بشكل مباشر، لأن الرمز هنا لم ينسبه إليه صاحبه إلا بعد رحيل عبد الناصر.

ولكننا سنتوقف فى المقام الأول عند الأفلام التى ظهر فيها عبد الناصر بشكل مباشر جدًا مثل الصورة التى حدثت فى فيلم " العصفور" ليوسف شاهين ١٩٧٤م، حتى وإن تم ذلك بعد رحيل الزعيم، صحيح أن هناك بعض الإشارات إلى عبد الناصر، لكن لن يتم الأخذ بها مثل إلصاق اسم "الناصر" باسم صلاح الدين الأيوبى فى الفيلم الذى أخرجه يوسف شاهين.. لكن ما يهمنا شخص عبد الناصر كاسم وصورة، بما يدل على مكانته السياسية فى الوطن، وفى أحداث الفيلم.

ولعل يوسف شاهين كان أول من قدم صورة شبه متكاملة لما حدث ليلة ٩ يونيه ١٩٦٧م، حين أعاد على الشعب خطبة الرئيس وهو يتنحى، فأثار شجن الناس الذين كانوا يعيشون نفس اللحظات عما قريب، لكن الغريب أن شاهين نفسه قد تجاهل تصوير عبد الناصر حين قام بضغط زر تحويل مجرى نهر النيل، فى حضور الرئيس السوفييتى خروشوف عام ١٩٦٤، وذلك فى فيلم "الناس والنيل" عام ١٩٧٠، وهو الفيلم الذى تم إنتاجه مرتين. فالفيلم تدور

أحداثه حول حدث سياسى ووطنى عظيم، دفع عبد الناصر الكثير من معاناته من أجل إنجازه، ابتداء من تأميم قناة السويس وافتتاح المشروع فى يناير ١٩٦٠، ثم تحويل مجرى النهر.

والغريب أن عبد الناصر الذى كان يحب السينما، فإن الأفلام التى صورت المشاريع الكبرى، بخاصة السد العالى، لم تتم فيها إشارة إلى دور الرئيس، واعتبر مشروعًا قوميًا، ولعل ذلك كان هدفًا لجعل الناس يحسون بأنه مشروعهم، مثل تغليف المشروع بقصة حب فكاهية فى فيلم "الحقيقة العارية" لعاطف سالم، مما أبعد الأحداث عن السياسة العامة للوطن، واعتبر مشروعًا أقرب إلى الاجتماعى. وقد حدث ذلك أيضا فى "الناس والنيل" الذى كتبه عبد الرحمن الشرقاوى، وتكلف الفيلم ربع مليون جنيه بأسعار تلك الآونة، وهو مبلغ ضخم، بالإضافة إلى الخدمات التقنية والفنية لشركة "موسى فيلم" السوفييتية لتمويل العمل.

ورغم كل هذا فإن الفيلم لم يشر إلى الجانب السياسى، ولعل الناقد مجدى فهمى يشاركنا الرأى نفسه فى مقاله عن الفيلم، المنشور فى مجلة الشبكة قائلاً: "وتساءلت مع المشاهدين ـ مع القلة المتبقية منهم ـ أين اللحظات التاريخية"؟

"وأين ناصر وخرشوف يوم اكتمال البناء، وتدفق المياه فى الشريان الجديد؟

لكن يوسف شاهين الذى تجاهل إظهار عبد الناصر فى فيلمه ربما من أجل إبعاده سياسيًا عن الفيلم، قد قدم عبد الناصر الحقيقى فى صورة مليئة بالشجن، فى نهاية أحداث فيلم "العصفور" ١٩٧٣. فقد جلست أسرة بهية تشاهد الزعيم، منكسرًا، يتحدث إلى الشعب، فى أقصر خطاب له على الإطلاق وأكثرها مأسوية، معلنًا، يتحدث عن مسئوليته الكاملة عما أصاب الجيش المصرى فى سيناء.. وأنه يتخلى عن مكانه وعن مقاعد الحكم... وفى هذا المشهد، غير المخرج تمامًا من منظوره للزعيم الذى بدا واهنًا حزينًا منكسرًا وقام بتفريغ الفيلم من مضمونه الحسى تجاه الرجل، فقد كانت الخطبة فى الفيلم ـ كما فى الواقع ـ هى المنبه أن هناك نكسة، وهزيمة نكراء، أما الواقع من حيث مادار فعلا، فإن صدمة الناس فى تنحى عبد الناصر، كانت أسبق من صدمة حدوث النكسة،

لذا خرجوا يهتفون فى الشوارع باسم الزعيم المتنحى، وهم يحسون بهزيمة مضاعفة، هزيمة أن يتخلى عنهم الرئيس الذى يحبونه، ثم الهزيمة العسكرية، وأيضا التصور بأن المستقبل لايمكن أن يأتى بدون الرئيس، وفى فيلم يوسف شاهين سمعنا الهتاف باسم الحرب: لا... ح نحارب... ح نحارب.. تلك الجمل التى رددتها بهية..

وفى الفيلم مشهد صادق، يردد " الشيخ على" الأزهرى" يادى المصيبة السوده.. دا احنا انهزمنا واحنا مش عارفين"... أما خطاب التنحى فإن المخرج يصوره أيضا من خلال صور المساكن الشعبية، وكأنها خلت من سكانها، إنهم بداخلها واجمون صامتون، والنيل ساكن كأنما المياه ركدت، أما الشوارع فتبدو مقفرة، وهى التى سوف تشهد بعد قليل تفجرًا من المواطنين المنادين باسم جمال عبد الناصر (فى الواقع)، "ح نحارب" فى السينما.

وفى السينما التى تم إنتاجها فى السبعينيات، بخاصة مجموعة أفلام "الكرنك" والهجوم على المعتقلات السياسية، فإن الرئيس لم يظهر بشخصه، لكنه كان موجودا بصورة ما، فرئيس الاستخبارات خالد صفوان فى فيلم "الكرنك" يتحدث إلى الرئيس مباشرة فى الهاتف، ويبدو مرتبكًا رغم ثقته بنفسه، وهو يشكر الرئيس، لانعرف إنه الرئيس بل هو هو فقط "يا أفندم" يزرع فى قلبه الاطمئنان أن كل شىء على مايرام، وان الأمور تسير على أفضل صورة.

كما أن صورة عبد الناصر صارت رمزًا للهجوم عليه فى بعض الأفلام، فالكاتب السلبى الذى لايجيد سوى الكلام، واستخدام الشعارات الجوفاء لعلاج مشكلات على "الموظف" البسيط فى فيلم "الحب فوق هضبة الهرم" لعاطف الطيب، يجلس على مقهى ومن خلفه صورة جمال عبد الناصر، ويردد له "على" بعد أن صدم فيه مايعنى "أنت بتستنفع من عهد عبد الناصر"...

وصورة الكاتب هنا هى لشخص سلبى تمامًا، ليست له أى أدوار إيجابية فى المجتمع، صحيح أن عبد الناصر لم يظهر هنا، وأنه كان قد مات قبل ١٥ سنة من الأحداث، لكن وضع صورة خلف الكاتب تعنى أن من ينتفعون بعهده قد أساءوا

التصرف، والتلفع به. كما أن هذه العبارات يمكن تفسيرها بالعديد من التفسيرات الأخرى.

لكن عبد الناصر لم يظهر فى السينما بشكل مباشر إلا من خلال فيلم "ناصر ٥٦" لمحمد فاضل، والحقيقة أن النص المكتوب قد أعد أساسًا ليكون فيلمًا تليفزيونيًا، لكن إنتاجه الضخم وأهمية الموضوع دفعت به إلى العرض السينمائى.

وعندما عرض الفيلم على الناس، كان عبد الناصر قد رحل قبل ربع قرن، وأن الأحداث التى تدور حولها الفيلم قد مر عليها أربعون عامًا كاملة، إذًا لقد صار الشخص والحدث جزءًا من التاريخ أكثر منه موضوعًا سياسيًا باعتبار أن الفيلم السياسى يتعلق دوما بالحاضر، مهما كان حديثه عن الماضى، ورغم ذلك فقد أفاد الفيلم شجنًا وطنيًا، ووعيًا سياسيًا على كافة المستويات ولكافة الأجيال، فأيقظ حلما متوقدا حول الانتماء إلى الوطن، والشعور بأهمية الأرض، وإحياء مسألة العدو المتربص بمصر، وأنه يجب مواجهته، وأعاد الصغار إلى زمن مجيد، لم يدرسوا عنه بنفس الروح القومية فى كتب التاريخ، خففت حدة العداء فى لغتنا. ويهمنا قبل أن نتوقف عند الفيلم، أن نقتبس بعضًا مما كتب عنه فى مجلة "الاكسبريس" الفرنسية، بما يعنى إيقاظ الحس الوطنى، والوعى السياسى لدى أجيال متعاقبة فى مصر، بما يعكس نجاحه الجماهيرى، حيث بدأ كاتب المقال فى ١٠ أكتوبر ١٩٩٦ سؤالا بالصياغة الآتية:

- هل ستعود مصر ثانية؟..

"فمنذ شهر، وفيلم ناصر ٥٦، الذى يحكى تأميم قناة السويس، يحقق فى مصر أعلى أرقام التوزيع من خلال عدد المشاهدين. فهناك مشهد - بشكل خاص - يلهب كل الانفعالات، ذلك الذى يقف فيه الرئيس جمال عبد الناصر فى شرفة بورصة الإسكندرية، وهو يعلن تأميم شركة قناة السويس فى ٢٦ يوليو ١٩٥٦، فإن التنهدات تعلو وسط أحداث الفيلم، وترتفع صيحات الحماس وسط تصفيق هائل من المشاهدين.

"طويل، تقليدى، وممل تقريبا، ومع ذلك فإن ناصر ٥٦ يحقق نجاحًا مدهشًا، أكثر من مليون مصرى شاهدوا هذا الدرس فى التاريخ، أخرجه محمد فاضل وأنقذه من المباشرة أحمد زكى الذى أدى دور عبد الناصر فكان أكثر تلقائية. ومن يوليو إلى أكتوبر ١٩٥٦، يحكى الفيلم رفض العرب تمويل السد العالى، فكان التأميم وطرد البعثة الفرنسية ـ البريطانية".

ويقول الكاتب الفرنسى فى مكان آخر إن الكثير من المصريين لديهم الإحساس أن السياسة الخارجية للقاهرة موالية لواشنطن. فإن ناصر ٥٦ يذكرهم أنه منذ أربعين عامًا كان هناك من يجرؤ أن يقول لا "للإمبريالية".. وحسنى مبارك الرئيس المصرى، يود أن يقيس معيار هذه " لا" التى صارت شعبية: وكان قراره ألايشارك بالقمة الإسرائيلية العربية التى عقدت بواشنطن والتى اقترحها بيل كلينتون، قد لاقى قبولاً شعبيًا كبيرًا".

إذًا، الفيلم لم يكن حدثًا تاريخيًا، بل هو موقف ومدخل سياسى، وقد تواءم مع الحدث السياسى الحالى لموقف مصر من قمة غربية إسرائيلية، مع موقف عبدالناصر من الإمبريالية الغربية.. ولا شك أن هذا الموقف قد شهد حالة غير منتظرة من الحماس الوطنى. ليس فقط فى صالات السينما التى يصفق المشاهدون فيها، بل أيضا على المستوى العام فى الكتابة الصحفية، والنقد، فقد قام الكثير من الكتاب، بإسقاطات خاصة حسب رؤية كل منهم للحدث، وعلى سبيل المثال فإن وليد الحسينى، الناصرى فكرًا، كتب فى مقدمة مجلة ـ فن ـ العدد ١٩٩٦/٩/٩ ـ إنه، فى ظل هذا الفرح الشعبى داخل مصر، يعيش الشعب العربى قلقًا، سببه أن حقوق هذا الفيلم خارج مصر قد اشترتها السعودية.

ويقول الكاتب: لاشىء يوحى بأن عرض الفيلم مطروح على أصحاب دور العرض العربية. ولا نعتقد أنه سيطرح، لقد اشتروه كى لايشاهده أحد.. فتأميم مصر لقناة السويس، هو دعوة إلى تأميم السعودية لنفطها.

"ليس هناك أقوى من السينما على التحريض ولا أقدر من السينما على المقارنة. وهذا يكفى للخوف من فيلم "ناصر ٥٦".

ولا شك أن شخصية الزعيم التى اتصف بها عبد الناصر فى الواقع وأيضا فى خطاباته التى شاهدها الناس فى التليفزيون، قد هيمنت على روح الفيلم، وقد قامت المجلة نفسها بعمل تحقيق كتبه مجدى الطيب عن ما تركه الفيلم من أثر نفسى لدى المشاهدين فى كل مكان. حيث يقول لم تكن الإيرادات الضخمة وحدها هى الفيصل فى حسم الأمور لمصلحة "ناصر ٥٦"، بل كانت هناك قيمة أكبر تمثلت فى إقبال جيل الشباب، الذى ولد فى أعقاب حرب يونيه ١٩٦٧، وفى أعقاب رحيل عبد الناصر فى سبتمبر ١٩٧٠. وهى ظاهرة استدعت الغبطة والتجارب من الجيل الذى عايش حكم عبد الناصر أو الذى إنحاز لتوجيهاته.. لكن ما حدث قلب كل الموازين تمامًا بعدما حصل الإقبال والتجاوب من جيل الشباب بدرجة أكبر.. يتساوى فى هذا شباب الجامعة والحرفيون والموظفون، بما يعنى أن الجيل الذى تعرض لعملية غسيل مخ متعمدة ومتواصلة، لم يعلن الاستسلام ولم يتم استقطابه بالصورة التى رسخت بالأذهان.

والفيلم كما هو واضح عن عبد الناصر إبان أزمة سياسية، حيث قدم الفيلم أحداث عن مائة يوم منها، بدأت قبل إعلان التأميم، والمرور بملابسات عديدة، ووقوف زملائه من مجلس قيادة الثورة إلى جانبه، واعتراض البعض، والحياة الأسرية للرئيس، وبعض الصعوبات التى عاشها، وأشخاص عديدون أحاطوا بالرئيس فى هذه الأزمة، منهم الكاتب فتحى رضوان، والمهندس محمود يونس الذى تولى رئاسة هيئة قناة السويس، ثم بعض المواقف الإنسانية التى عاشها عبد الناصر، بخاصة مقابلته لأم فقدت ابنها وجاءت له ببعض متعلقات ابنها تناشده المضى قدمًا فى المسيرة.

والفيلم عن شخص عبد الناصر قبل أن يكون عن أزمة سياسية، والتى توقف الفيلم فى نهايتها حين قوبل بحفاوة شديدة عقب خطابه فى الأزهر الشريف، وقد أثر ذلك على أحمد زكى حين تحدث حول تشخيصه الفنى للشخصية: "لم تتوقف المسافة عند تجسيد الأزمة، ولكن يتعلق بشخص عبد الناصر ذاته. فالمشكلة عند الذين شاهدوه خلال الستينيات.. من المؤكد أنهم ينتظرون رؤيته من خلال أدائى الدرامى لأن الناس عايزين يشوفوا عبد الناصر. لكن كانت

المعارك صعبة للغاية؛ لأن عبد الناصر شخصية تاريخية ومعاصرة، شخصية درامية يمكن تقليدها أو تجسيدها أو تخيلها. ومن هذا المنطلق بدأت معايشة الشخصية، بعد تشخيصها واستحضارها من خلال الصوت والصورة".

فى الفيلم يمتزج الخاص بالعام، فعبد الناصر شخصية تاريخية عامة. وما يمارسه يرتبط بالوطن، وقد اختار الفيلم لحظات مجد حساسة فى حياة الشخص باعتبار أنه مهما كان الأمر فإنه انتهى بانتصار عبد الناصر، عكس ما حدث فى عام ١٩٦٧، حيث كانت البداية لحقيقة نهاية الزعيم سواء على المستوى الصحى أو الوطن.

قبل أن نتحدث عن فيلم "جمال عبد الناصر" للمخرج السورى أنور قوادرى، من المهم أن نقتبس فقرة كتبها أحمد حمروش الذى مارس النقد السينمائى بشكل مكثف فى نهاية الخمسينيات؛ حيث كتب تحت عنوان" عبد الناصر والسينما" بعد حضور عرض خاص للفيلم المذكور حضره رئيس الرقابة، ومجموعة من المؤرخين والكتاب للتعرف على آرائهم قبل إصدار تصريح لعرض الفيلم، ونشر فى مجلة روز اليوسف ١٣ يوليو ١٩٩٨ - إن "السينما كانت واحدة من هوايات جمال عبد الناصر.. كان يتردد عليها كثيرًا حتى السنوات الأولى من الثورة، ثم أصبح متابعًا لها فى داره، يشاهد معظم الأفلام العربية والأجنبية، وفى عهده كان رئيس مؤسسة السينما هو صلاح أبوسيف ثم نجيب محفوظ.. وفى هذه الفترة كانت السينما فنًا وصناعة مزدهرة لها سوق عريض فى الدول العربية وغيرها".

أما الفيلم، فقد تعرض لمساحة زمنية أطول من حياة عبد الناصر، منذ عام ١٩٣٥، حين قدم أوراقه للالتحاق بالكلية الحربية، أى وهو فى السابعة عشرة من العمر، وحتى وفاته عام ١٩٧٠م، أى خمسة وثلاثين عامًا كاملة.

وهذا يعنى أن المخرج عليه أن يمر على لحظات مهمة فى تاريخ الرئيس، والغريب أنه قدم هذه الرحلة كأنه يكتب صفحات حماسية فى كتاب مدرسى للتربية الوطنية، ونحن لن نقوم الفيلم فنيا، ولكن سنتناول الشكل السياسى الذى

ظهر به عبد الناصر، فهو رجل مرتبط بالسياسة والوطن منذ اللحظة الأولى، وحين يتقدم للكلية الحربية، كان ينظر بغضب شديد إلى الإنجليز وبشكل فيه مبالغة، كأنه يعبر للمشاهدين عن كراهيته لهم، بما يعنى أنه ينتظر لحظة للمواجهة معهم، وذلك بعد أن ألقى أحد الإنجليز السيجارة فى وجه الشاب.

والفيلم بمثابة محطات، ففى الكلية يتعرف على مجموعة الدراسة التى تكون منها تنظيم الضباط الأحرار فيما بعد. وحصار الفالوجا أثناء حرب فلسطين التى تظهر، ثم قيام ثورة يوليو، وما حدث ليلة الثورة والصراع مع الغرب ورفض سياسة الأحلاف على رأسها حلف بغداد ومحاولة اغتيال جمال عبد الناصر، التى تظهر مرة للظهور فى السينما، وتأميم قناة السويس، ثم العدوان الثلاثى، والمؤامرة بين أنتونى ايدن (بريطانيا)، وبن جوريون (إسرائيل)، وجيه موليه (فرنسا). والنصر السياسى لعبد الناصر وخروجه بطلاً قوميًا وعربيًا وعالميًا من حرب السويس ثم الوحدة مع سوريا، وأزمة الكويت والعراق عام ١٩٦٠، وفشل الوحدة بالانفصال مما أحدث شرخًا كبيرًا فى المشروع القومى لناصر، ثم عدوان ١٩٦٧ والصراع السياسى بين ناصر وعامر الذى انتهى بانتحار عامر، ثم حرب الاستنزاف التى أعاد فيها استجماع قوى القوات المسلحة التى تمزقت فى يونيه ١٩٦٧م. ومرضه الذى أنهكه حتى مؤتمر القمة العربى فى ٢٨ سبتمبر ١٩٧٠.

إذًا، فنحن أمام رحلة من نوع خاص.. هى محطات وطنية سياسية، كان عمودها الرئيسى هو ناصر، سواء فى حياته العامة أو الخاصة، علاقاته بزملائه ورفاق السلاح وأيضا أسرته وقد واجه الفيلم المزيد من المتاعب قبل تصويره من قبل أشخاص لهم علاقة بأبطال الفيلم، ومنهم برلنتى عبد الحميد أرملة عبدالحكيم عامر التى أظهرها الفيلم كفتاة دست له ليتزوجها، وأيضا أسرة جمال عبد الناصر، بخاصة ابنته هدى.

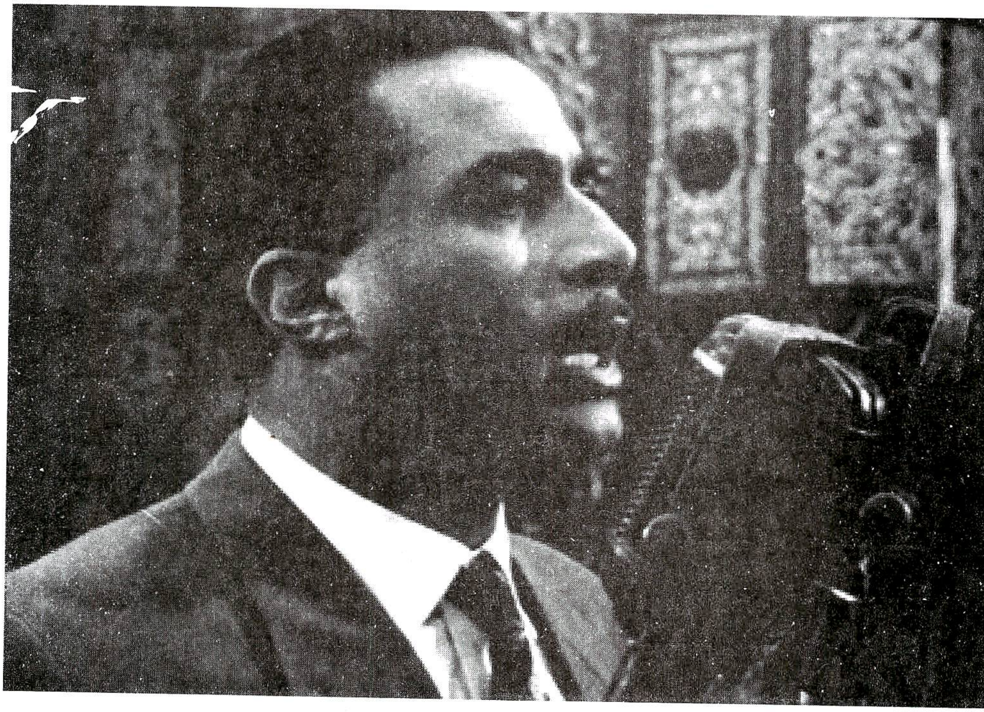
المهم أن عبد الناصر صار شخصية سينمائية سياسية، فكما كتبت نهاد إبراهيم فى مجلة الكواكب فإن "النتيجة أننا شاهدنا فيلمًا ليس عن ناصر، ولكن

بعينى ناصر، مما أدى للمصادرة على حكم المتلقى تمامًا من خلال عملية مدروسة ملخصها أن ناصر هو النموذج للمثالية.

أما أحمد حمروش فقد كتب فى المقال المذكور من قبل: أن أعظم المشاهد التى وصلت إلى القمة كانت المشاهد الإنسانية التى جمعت بين جمال عبدالناصر وزوجته وهى تطلب منه أن يخفف من أعباء عمله، بعد أن رأت الجهد يرهقه والمرض يزحف عليه.. والمشهد العائلى الذى يجمع بينه وبين أولاده يلعبون الكرة فى لحظة نادرة.. والمشهد الإنسانى الرائع الذى جمع بينه وبين رفيقة عمره لحظة وفاته، وهى تحتضن ذراعه وتطلب من الحاضرين أن يغادروا الغرفة حتى تتوافر لها فرصة الجلوس معه وحده.. وهو الذى شغل حياته كلها بمسئوليات وطنه وشعبه.

وقد قام المؤرخ والكاتب العسكرى جمال حماد بمراجعة العلاقة بين الفيلم والواقع فى مقال نشره فى مجلة "آخر ساعة" قال فيه: "إن الفيلم يتعرض لفترة زمنية مقدارها نحو ٣٥ عامًا من عمر عبد الناصر لعرض أحداثها العديدة على الشاشة فى فترة زمنية مدتها ١٣٠ دقيقة، وهذا اضطره أن يعالج الأحداث التى يشملها الفيلم معالجة سطحية للغاية دون أى تعمق أوتطرق إلى لب القضايا المعروضة، أو التعرض لتفاصيلها أو إظهار رؤيته الشخصية لها. كما أجبره فى الوقت نفسه على التقليل من إظهار المشاهد الإنسانية وإبراز المشاعر العاطفية التى تتعلق بأبطال الفيلم، وهى الأمور التى تجلب التأثر، وتثير التشويق لدى المتفرجين".


أحمد زكي
ناصر ٥٦
محمد فاضل
محفوظ عبد الرحمن
ممدوح الليثي



ناصر ٥٦

## الفصل التاسع

# أكتوبر ١٩٥٦

لم يحدث فى تاريخ السينما العالمية، أو العربية، أن عرض فيلم روائى عن إحدى الحروب القصيرة التى شهدها العالم الحديث، بعد نهاية هذه الحرب بسبعة أشهر. بخاصة أننا أمام فيلم ضخم الإنتاج، يضم باقة كبيرة من النجوم، فى أدوار متعددة. وقد تم تصوير الفيلم بالعدسة "سكوب" رغم أنه أبيض وأسود.

الفيلم هو "بورسعيد" لعز الدين ذو الفقار الذى عرض فى ٨ يوليو عام ١٩٥٧، أى بعد إجلاء العدوان الثلاثى فى ٢٢ ديسمبر ١٩٥٦، كأنما الفيلم كان يتم إعداده أثناء المعركة، أو ربما تم إعداده وإخراجه كحدث إعلامى، ودعائى فى فترة قصيرة، والأحداث لا تزال ساخنة، وذلك باعتبار أن المعركة بدأت فى أواخر أكتوبر من السنة نفسها.

وهكذا اصطبغ الفيلم السياسى الوطنى بطابع قومى، كى يكون لسان حال الوطن.. ويهمنى أن أتحدث عن انطباع شخصى، فقد رأيت الفيلم بعد أكثر من

أربعين عامًا على عرضه وأصابتنى رجفة شديدة للحس الوطنى والسياسى العالى فى الفيلم، بخاصة هدى سلطان حين تغنى أمام أبناء حى العرب فى بورسعيد "أمم جمال القنال".

وقد جاء الفيلم ليؤكد أن النصر السياسى الذى حققته مصر كان مدعمًا بالنصر العسكرى، وأن أبناء بورسعيد قاوموا المحتل، وحاربوه بكل مالديهم من إصرار وقوة الشيوخ، والأطفال، والشباب والنساء، وأن المدينة خسرت رجالها. كما شهدت الخونة الذين حاولوا عرقلة مسيرة النصر.

وسوف نلاحظ أن السينما المصرية لم تقدم فيلمًا واحدًا بنفس القوة، والجودة عن بورسعيد، أو عن حرب السويس ١٩٥٦، أو ماعرفناه باسم "العدوان الثلاثى".

حيث نرى أن الفيلم قد اتسم بأنه فيلم حربى وسياسى رأينا فيه المعارك وأيضا العمليات الفدائية، وفى إطار الفيلم سنرى قصص حب، وقصصًا عائلية، وعالمًا يعكس المدينة بكل تياراتها، اشتركت فى الحرب وتجمعت من أجله ضد العدوان.

وهناك فيلم واحد أخرجه السيد بدير عام ١٩٦٠ هو "عمالقة البحار" صور معركة البرلس الشهيرة التى استشهد فيها ضباط من البحرية السورية والمصرية، لكن الفيلم كان مباشرًا للغاية..

وفى خريطة الأفلام التى دارت أحداثها عن معركة السويس فإن الصور تختلف وتتباين، من أهم هذه الصور أن العدوان الثلاثى كان موضوعًا سينمائيًا محببًا فى الفترة التى مرت بعد الحرب مباشرة وحتى عدوان ١٩٦٧، وأن فترة توقف التصوير عن هذه الحرب كانت فى خلال السنوات الثلاث الأولى، أى حتى نهاية عام ١٩٦٠، ثم تباينت الصور، وصارت ديكورًا لأفلام اجتماعية وطنية أو عاطفية، مثلما حدث من أفلام من طراز "لا تطفئ الشمس" لصلاح أبوسيف ١٩٦١، و"من أحب" إخراج ماجدة ١٩٦٦، ثم ظهرت أيضا فى خلفية الأحداث فى فيلم "ليلة القبض على فاطمة" لبركات ١٩٨٤ .

أى أن أفلامًا من طراز "بورسعيد" و"حب من نار"، و"عمالقة البحار" هى التى كانت حرب السويس بؤرة الأحداث فيها، ولاشك أن هذه الحرب هى الأولى بين

الثورة وإسرائيل، ولذا ظهرت بشكل مختلف عن حرب فلسطين، فهذه الأخيرة انتهت بهزيمة العرب بسبب الأسلحة الفاسدة، أما حرب السويس فقد انتهت بالانتصار السياسى، إعلاميًا وسينمائيًا، ولا بد من تمجيد أبطالها الذين قاوموا وحاربوا أو استشهدوا فى سبيل أوطانهم، ولذا فإنه مهما دفعت مصر من شهداء فى هذه الحرب فإن الشهداء دفعوا الدماء من أجل إثبات أن الوطن قوى وشامخ للغاية.

بدت الأفلام التى صورت عن هذه الحرب كأنها تناصر الثورة وصناعها وتؤيد سياستها، وذلك باعتبار أن أحداثها تأتى من قلب الشعب، فإذا كان أبطال أفلام عن حرب ١٩٤٨ من البكوات، أو الطبقات الاجتماعية الراقية الذين تاجروا فى الأسلحة، فإن أبطال الأفلام التى صورت عن عدوان ١٩٥٦ كانوا من أبناء الشعب الفقير، الكادح، هم الذين حاربوا، وناضلوا وقاتلوا العدو، ودفعوا من أهاليهم الشهداء.

ولعل أوضح مثال على ذلك هو فيلم "بورسعيد"، فهو يجمع بين أكبر عدد من الممثلين على الشاشة، ولعله سينمائيًا لم تشهد مثل هذا العدد من النجوم الكبار أو الممثلين، حتى مع فيلم من طراز "الناصر صلاح الدين" أو " خالد بن الوليد" ومن المهم أن نقتبس من الكلمة التحريرية الدعائية الإعلانية التى كتبت للفيلم، والمنشورة على صفحتين فى مجلة الكواكب - ٩ يوليو ١٩٥٧ - والتى ضمت حشدًا من الصور تؤكد مدى ما ضمه الفيلم من حشود تمثيلية مصحوبة بعبارات وطنية حماسية.

فقد جاء تحت عنوان " إلى زعيم الحرية جمال عبد الناصر" بتوقيع فريد شوقى:

إن اللحظات التاريخية التى اجتازها شعب مصر خلال العدوان الثلاثى الغاشم أثبتت للعالم أننا شعب مجيد قاوم بربرية المستعمرين، وسطّر فى التاريخ بنصرة أروع من مواقف البطولة، وهو يكافح من أجل القيم الإنسانية، والحضارة والمستقبل.. ومن أجل أن يسود السلام والحرية والطمأنينة وأكثر.

والفن المصرى الذى كان مجرد وسيلة للتسلية فى العهود البائدة التى ساندت الاستعمار ضد الشعب عرف دوره فى هذه المعركة الوطنية، فأسهم ليصنع الساعات التاريخية بما وسعه الجهد من أجل انتصار الإنسانية على البربرية. وانتصار الخير على الشر.. وانتصار الحرية على الاستعمار..

كان هناك دور ينتظر الفن.. دور أكبر مما قام به من خلال المعركة وهو يسجل وحشية المستعمرين وبربريتهم ووحشيتهم وفظائعهم.. وقررت أن أنتزع للفن القيام بهذه الكلمة الجليلة، فأنتجت فيلم "بورسعيد" الذى أقدمه اليوم مسجلا فيه ما ارتكبته قوى البغى والعدوان من همجية وبربرية ووحشية.

إن فيلم بورسعيد سيقول للعالم المؤمن بحق الإنسان فى أن يعيش فى سلام بأنه رغم ما ارتكبته قوات الاستعمار الغاشم فى المدينة الباسلة بورسعيد، إلا أنها عاشت لتعلن للعالم أن الحرية ستنتصر فى النهاية.

إننا نؤمن اليوم بأن الفن رسالة ضخمة فى الطريق الذى تسعى إليه البشرية من أجل إقرار السلام والحب والطمأنينة والخير، ولهذا جندنا كل قوانا ومواهبنا لتحقيق هذا الهدف السامى..

وأخيرًا أرجو أن أكون قد أديت بهذا الفيلم بعض ما ينبغى أن أقوم به كمواطن مصرى يؤمن بالحرية وحق الشعب فى أن يعيش حياة حرة كريمة آمنة.

تعمدنا أن ننقل كل ما جاء بهذه الكلمة، من أجل التأكيد على مفرداتها اللغوية سواء من حيث وصف الطرف المعتدى أكثر من مرة "بالبربرية" والتأكيد أكثر من مرة على كلمة "الحرية".

وقد كتب الناقد مجدى فهمى فى مجلة "الكواكب" مقالا عن الفيلم، من المهم أيضا الرجوع إليه حيث قال:

كان موقفى قبل أن أشاهد فيلم بورسعيد دقيقًا.. كنت كما المدرس الذى يوصيه زميل له بمساعدة أحد الطلبة. فلا هو يستطيع هذه المساعدة. ولا هو يجرؤ على عكسها.. ودخلت الفيلم فإذا به فى غير حاجة إلى توصية وإذا به ينجح بدرجة جيد.. بكفاءته وليس بالوساطة!.

وقد حكى الناقد عن ظروف تأليف الفيلم، وقال إن فكرته جاءت لدى عزالدين ذو الفقار الذى كان راقدًا تحت ضغط المرض، فى أحد أسرَّة مستشفى بورسعيد، وهناك رأى وأحس وشارك الأهالى محنتهم وبسالتهم، وحين عوفى من الروماتيزم وغادر المستشفى كان أول ما فكر فيه عز هو تسجيل مشاهداته ومشاعره فى فيلم.

والفيلم جماعى الشخصيات كما ذكرنا، وطلبة (فريد شوقى) هو محور هذه الشخصيات، ويدور الحدث فى حى العرب ببورسعيد. وفى هذا الحى تعيش مجموعة أسر متجاورة يربطها الحب والألفة، منهما أسرتان دفعتا لحرب فلسطين اثنين من الشهداء.. الأسرة الأولى مكونة من الضابط بحرى فتحى (شكرى سرحان) وشقيقته الضريرة وفية (هدى سلطان). وقد نشأ الاثنان بعد أن حرما من عطف الأم، ومن رعاية الأب. فى حماية أم طلبة (زينب صدقى)، التى تعيش مع ابنها طلبة مدرب كتائب الحرس الوطنى، الذى يدرب الأطفال حين يبدأ العدوان.

وفى مقابل الأسر المصرية التى تعيش فى المدينة، يقدم الفيلم الأجانب، وبعض اليهود المصريين على أنهم خونة، منهم الطبيبة الإنجليزية الأصل المصرية النشأة، مس بات (ليلى فوزى) التى تنتمى إلى خلية تجسس لإرسال أخبار البلاد إلى إنجلترا، ثم هناك الجاسوس ليامز (عز الدين ذو الفقار) الذى تساعده مس بات، وأيضا مور هاوس (أحمد مظهر) الذى يقوم بتوصيل الرسائل إلى لندن.

ويصور الفيلم أن بات تحاول إلقاء شباكها على فتحى، من أجل أن تعرف منه كافة المعلومات، بخاصة أن طلبة هو مدرب كتائب الحرس الوطنى.. أما شيكو الحلاق (توفيق الدقن)، فنعرف أنه يهودى خائن. وأنه يتجسس لحساب الأعداء فيتم القبض عليه. ويستغله الفدائيون ضد القوات المعتدية، ويفتدون به طلبة حين يتم القبض على خطيبته وفية.

ومن المهم الإشارة هنا إلى أن شخصية شيكو كانت من أوائل الإشارات أن اليهود فى مصر خونة، وأنهم ساعدوا العدوان الإسرائيلى، وقد كان الهجوم

المباشر على اليهود من قبل أمرًا محظورًا، حتى أن الأفلام التى تم إنتاجها عن حرب ١٩٤٨ لم تكن تشير من أية زاوية هوية ديانة الأعداء. وبدا أول هجوم مباشر بعد أن سمحت السلطة السياسية بالهجوم المباشر على اليهود وطردهم من البلاد.

وقد حاول الفيلم أن يوجد صراعًا سياسيًا، واجتماعيًا داخل المدينة، من خلال وجود خونة، وجواسيس، بدلا من أن يدخل فى دائرة المواجهة العسكرية مع أطراف الصراع الأخرى: بريطانيا، فرنسا، إسرائيل، حيث إن الفيلم اعتمد على ما دار فى مدينة بورسعيد من مقاومة شعبية، رغم أن الحرب عرفت باسم "السويس".

وقدم الفيلم العديد من النماذج الجميلة للنضال، مثل صاحبة المقهى (أمينة رزق) التى تحول المقهى إلى مأوى لمن هدمت الطائرات والغارات بيوتهم، ثم أم الجندى باسل (نعيمة وصفى)، وابنها الشاويش محمد.. التى تسمع طلقات مدفعه، وتعرف إيقاعه، لذا فهى تبدو كأنها تتنفس من عبير هذه الطلقات، وعندما يموت ابنها تموت هى الأخرى.

على جانب آخر، فإن هناك فرق الصاعقة، والأطباء الذين يسعفون الجرحى، فى الوقت الذى تأكل النيران المدينة، ويقف شيخ عجوز (حسين رياض) بصدره أمام القوات كى يدفع حياته ثمنًا لكرامة الوطن، وينزل الأعداء إلى المدينة، يحاولون احتلالها وتجوب دبابتهم أروقة بورسعيد، ويخربون كل شىء فيقتلون المرضى ويسرقون المتاع، ويعتدون على الأطفال والنساء.

وأهمية الفيلم - كما ذكرنا - أنه فيلم عن مدينة، والأشخاص الذين يعيشون فيها إبان حدث وطنى بالغ الأهمية، وقد بدأنا بالفيلم باعتباره الأهم فى هذه السلسلة من الأعمال التى تحدثت عن عدوان ١٩٥٦، وإذا كان "بورسعيد" قد عرض يوم ٨ يوليو فإنه قبل أسبوعين من ذلك التاريخ كان قد عرض فيلم "سجين أبوزعبل" لنيازى مصطفى الذى أخذ عن حادثة حقيقية، حيث أغارت طائرات الأعداء على سجن أبوزعبل إلا أن أحد المساجين وجد القضبان محطمة

أمامه لكنه رفض أن يستغل الفرصة ويهرب، وبعد أن انجلت الغارة سلم نفسه إلى المسئولين فى شجاعة أدبية يحسده عليها الأبرياء.

وإذا كان فريد شوقى هو الذى انتج فيلم "بورسعيد"، فإن محمود المليجى هو الذى كتب قصة فيلم"سجين أبوزعبل" وأعد لها السيناريو السيد بدير وقد وضع الفيلم قصة تقليدية، أشبه بتلك التى كان يكتبها محمود إسماعيل ويخرجها للسينما أو يقدمها لحسن الصيفى، مثل فيلم " زنوبة" أو "توحة" حول المكائد التى يقوم بها معلم فى حارة شعبية من أجل الزواج بفتاة يحبها، لا تعيره أى انتباه، وفى هذه الأفلام كان محسن سرحان بمثابة المشارك فى أدوار رجل الخير، أما الأشرار فيؤدى أدوارهم المليجى أو محمود إسماعيل، تاجر المخدرات والشرير الذى يرتكب الموبقات.

وتدور الحكاية هنا حول حياة حسين المتهم البرىء (محسن سرحان) ألقى به فى السجن بحق تاجر مخدرات (استيفان روستى) له عشيقة أجنبية (منيرة سنبل) أحبته، وكان التدبير فى التهمة لصاحب عربة نقل وشريك التاجر فى التهريب (محمود المليجى) الذى يحقد عليه بدوره، لأن حسين اعتدى عليه بالضرب يوم أن غازل شقيقته البريئة (زهرة العلا).

وهناك حكايات عديدة دارت خارج السجن، حول مؤامرات، وقبل أن ينتقم كل منهما من الآخر، تقع الغارة ولايجد المساجين الجدران، فيهربون ويختلط الخاص بالعام، فحسين يود الانتقام ممن خدع أخته، وكان سببًا فى إدخاله السجن، ويتوجه الاثنان إلى مدينة بورسعيد، إلا أن المهرب يهرب إلى منزل الخواجة وتشتد الغارات على المدينة، ويهدم بيت العائلة تحت القنابل، وكانت الأخت والأم بداخله، فينطلق حسين باحثًا عن غريمه ويعثر عليه، ويعرف أن الخواجة جاسوس لحساب الأعداء فيتعاونان معًا على قتله بعد أن تصحو مشاعر الوطنية فى قلب المهرب الذى يموت أثناء المعركة. أما حسين فيسلم نفسه إلى المسئولين.

والفيلم ـ كما نرى ـ عبارة عن حالة لما شهدته المدينة من أحداث، وهو بمثابة قصة فرعية وذلك بعكس ما حدث فى "بورسعيد"، وقد جاء فى مقال عن الفيلم

نشرته مجلة الكواكب فى شهر يوليو ١٩٥٧ أنه كان تصوير الغارات الجوية على المدينة الخالدة بورسعيد تصويرًا جيدًا فى حدود إمكانات الإنتاج الفردى. والمونتاج الذى أعد فى هذه الأفلام كان سليمًا يحسم الصورة الذهنية التى فى رءوسنا عن عنف هذه المعركة التاريخية. إلا أنه استعار من الأفلام السابق عرضها لقطات استعيرت بدورها من أفلام أجنبية أخذت للقنابل الساقطة من الطائرات التى تلقيها. وهذه اللقطات لا تستقيم ومنطق الصورة التى يقدمها، فالمفروض أن الصورة تجرى على الأرض أى تتبع أبطال القصة. ولو وفق إلى زاوية التقاط مقابلة لهذه القنابل، لكان عمله الفنى أقرب إلى الكمال، ومتماشيًا مع المنطق".

أما الفيلم التالى، فهو "حب من نار" لحسن الإمام الذى عرض فى ٢٤ فبراير عام ١٩٥٨، والفيلم تبدو عليه أجواء الاقتباس، كتبه محمد مصطفى سامى الذى اشتهر بالاستعانة بنصوص فرنسية، لكن من الصعب التعرف على اسم مصدره، والفيلم بمثابة أول محاولة للربط بين القصص الرومانسية والعدوان الثلاثى. فنحن أمام شابين أحمد ومحمد (شكرى سرحان ويوسف فخر الدين)، يمتلكان منذ الصغر المقدرات نفسها من المواهب، والقوة سواء فى اللعب، أو المهارات الفردية، وهما يتنافسان على حب فتاة من الحى نفسه... ويكبر الثلاثة والحب والمنافسة تتنامى معهما.

والفتاة (شادية) تحب الاثنين، لكنها لاتستطيع المفاضلة بينهما، وأيهما تتزوج، مما يوقعها فى حيرة، ويتمنى أبوها (حسين رياض) لو انتهى هذا الإشكال، ويزوجها شخصًا ثالثًا، فالشابان متساويان فى كل شىء حتى فى الحب، وقوة الجسم... ويتصور الشابان أنهما سيحصلان على الفتاة إذا رزق أبوها بولد، وفعلا يرزق بابن ولاتحل المشكلة، ثم يتنافسان فى الملاكمة، ثم فى الجهاد للتسابق على الحصول على الأوسمة ووسط هذا الصراع، يقوم العدوان الثلاثى، أما هى فتنضم إلى الهلال الأحمر. وعندما يغدر الأعداء بأبيها وأخيها تصمم على الانتقام تذهب إلى الأعداء بملابس خليعة للحصول على أسراره الحربية حتى تتمكن من القضاء على بعضهم بمساعدة أحد المتطوعين، تقوم بحملات

تفتيشية بحثًا عن المتطوعين، تصاب الفتاة وتنقل لمستشفى تحتاج لنقل دم فيعطيها أحد الشابين الدم، تحتضر وتموت قبل أن تتزوج بأحدهما.

وقد كتب عبد الفتاح البارودى فى مقالة عن الفيلم - مجلة الجيل فى ١٠ مارس ١٩٥٨ - "بديهى أن بورسعيد توحى للسينما بمليون قصة على شرط أن تكون متماسكة فى ذاتها ومستقلة عن غيرها. من غير المعقول أن تصور دائما مشاهد المعركة وآثارها فى الأمكنة نفسها وبنفس القنابل والطائرات والمظلات".

والجدير بالذكر أن ما لاحظه النقاد فى هذه الأفلام سوف يتكرر بالصورة نفسها فى الأفلام التى دارت حول حرب أكتوبر. ومن الواضح أن الإنتاج كان فرديًا، حول البطولات الشعبية، لكن الفيلم الذى أخرجه السيد بدير باسم "عمالقة البحار" قد انتقل إلى داخل الجيش نفسه، وكيف شارك فى هذه الحرب، وقد كان هذا مهمًا فى فترة اشتركت فيها أغلب أسلحة الجيش بمساعدة إنتاج أفلام عن الطيران والأسطول والبوليس الحربى، وغيرها، وهى سلسلة أفلام إسماعيل يس، لكننا لم نشهد حربًا واحدة فى كل هذه الأفلام.

وفيلم "عمالقة البحار" يدور بأكمله داخل وحدات الأسطول، وتدور الأحداث هنا بين ثلاثة أماكن هى ميناء اللاذقية والإسكندرية، ثم البرلس التى ستشهد مواجهة بحرية بين الطرفين المتصارعين، والفيلم الذى عرض فى نهاية عام ١٩٦٠، جاء ليتوج الوحدة السياسية بين مصر وسوريا، وليؤكد أن الوحدة تمت قبل حدوثها السياسى فى فبراير ١٩٥٨ بعام ونصف، حين اشتركت وحدات من البحرية السورية فى تعضيد الأسطول المصرى، لكن الظاهر فى الفيلم هو الطالب السورى، وقد حاول إحياء أسماء الشهداء الذين قتلوا فى المعركة، أكثر من محاولة لتمجيد حرب، أو نصر، فلو بدأنا الحديث من خلال نهاية الفيلم، فسوف نرى ذلك على وجوه أسر الشهداء، ابتداء من القوات المسلحة إلى الأهالى كى يخبر كل منهم بنبأ عن الشهيد، وفى اللاذقية فإن خطيبة جول جمال (أدت الدور نادية لطفى، وأدى دور جول شقيقه الشبيه به عادل جمال) تذهب إلى الشاطئ سعيدة، حيث الخبر يأتيها، بينما تردد زوجة أحد الشهداء المصريين كلامًا خطابيًا بدلاً من البكاء.

وفى نهاية الفيلم، فإننا نسمع أغنية جماعية وطنية شجية الصوت عن الوطن.. لكن لو عدنا إلى بداية الفيلم، فسوف نرى أن هناك رحلات يقوم بها طلاب البحرية المصرية فى صحبة چول إلى اللاذقية، ويلتقون هناك بأسرته، ويتعرفون على خطيبته، ويحاول الفيلم أن يخفف من حدة جمود العسكرية، فتتم الاستعانة بممثل كوميدى من طراز عبد المنعم إبراهيم.

أما العملية الحربية، فإنها تحدث إبان العدوان، ويصدر الأمر لجول جمال لقيادة قاذفة طوربيد ومعه زملاء آخرون من بينهم ياقوت وبيوسى. بينما يوكل لجلال دسوقى مهمة استطلاع موقع القوات المعادية. وتتم المهمة بنجاح. لكن عند العودة إلى الوحدة البحرية يحدث اشتباك بين الرجال وبحرية العدو، ويسقط الضحايا ومن بينهم جول جمال.

وقد ظهرت حرب السويس فى ثنايا أحداث أفلام عادية، دارت موضوعاتها الرئيسية فى مدن أخرى بعيدة عن مدن المواجهة خاصة بالعاصمة القاهرة. من هذه الأفلام "غدا يوم آخر" لألبير نجيب. ونحن هنا أقرب إلى فيلم "قصة فيلادلفيا" حيث رأفت وأحمد صديقان، التقيا بليلى، وأبدى كل منهما إعجابه بها، يتقدم كل منهما طالبًا الزواج منها، لكنها تختار أحمد (عماد حمدى). تقع منى (زهرة العلا) شقيقة أحمد فى حب رأفت (أحمد مظهر) الذى لا ينسى حبه لليلى، وتقوم الحرب ويذهب أحمد إلى القتال وتغيب أخباره، ثم تأتى الأنباء بأنه قد مات فى الحرب، مما دفع رأفت إلى التقرب من ليلى فى أحزانها، وشيئًا فشيئًا تنمو عواطف تجاهه، لكنه قبل أن يتزوجها يعود وتتعقد الأمور ثم تحدث جرائم قتل، وإطلاق رصاص.. أى أننا حسب القصة العامة للفيلم، لم نر أى أثر للحرب، أو المعركة، وإنما بدت الحرب فى الخلفية، وعليه فإننا لسنا أمام انعكاس سياسى بالمرة على ما تركته الحرب فى المجتمع الذى يعيش فيه الأبطال، فالحرب هنا سبب لإخفاء الزوج والحزن عليه قبل عودته مرة أخرى.

وتكرر الأمر نفسه فى فيلم "لا تطفئ الشمس" ١٩٦١ لصلاح أبو سيف، نحن هنا أمام أسرة قاهرية راقية. وهناك قصة حب بين طالب ريفى وزميلته. وذات يوم يشاهد الشقيق الأكبر للفتاة أخته وهى تتنزه مع زميلها على الكورنيش

فيعنفها، وعندما تقوم الحرب يقابل فى الجبهة حبيب أخته، تنمو الصداقة بينهما ويقوم أحدهما بإنقاذ الآخر.. وعقب نهاية الحرب يعود (أحمد شكرى) مع صديقه إلى المنزل، كأنه يبارك اقتران صديقه بأخته.

ونحن هنا لسنا أمام فيلم له مدلول سياسى إلا من خيوط بسيطة، منها أثر موت الأب الذى كان باشا على مستقبل الأسرة، أما حرب ١٩٥٦، فلم يكن لها صداها فى محيط الأسرة، إلا بعد أن انتهت، وعاد الأخ الأكبر ومعه خطيب لأخته.

وكما أشرنا من قبل، فإن السينما المصرية حولت الحرب الأهلية الأمريكية فى فيلم "ذهب مع الريح" إلى حربين، وذلك لطول الحرب الأهلية (٦ سنوات)... وبالتالى طول الأحداث، وقد ظهرت حرب السويس بمثابة تكملة لذهاب الحبيب والزوج إلى الحرب، وتوطدت العلاقات فيما بين الأطراف، وبالتالى فلسنا أمام فيلم تركت الحرب وجهها السياسى على الأحداث، أو حتى على الأشخاص ومن الواضح أن الحرب تمت كسوتها بظلال باهتة مع مرور الزمن، بخاصة بعد حرب يونيه ١٩٦٧ وانتصار أكتوبر ١٩٧٣، وعلى المستوى الاجتماعى بدأت الدولة تضع حروبها الحديثة فى دائرة الاهتمام أكثر، وتم إلغاء الاحتفال الرسمى بذكرى ٢٣ ديسمبر، وبدأت وقائع حرب ١٩٥٦ تظهر كأنها حدث من الماضى، وإذا كان فيلم "ناصر ٥٦" لمحمد فاضل ١٩٩٦ قد توقفت أحداثه قبل أن تبدأ وقائع الحرب على الجبهة، كما تدور أحداث فيلم "ليلة القبض على فاطمة" لبركات ١٩٨٤ فى مدينة بورسعيد قبيل الحرب وحتى نهاية السبعينيات، وكان البطل الرئيسى فى الفيلم هو جلال الذى كان يمارس بعض الأعمال المشبوهة مع الإنجليز إبان الهجوم على بورسعيد. فهو يقوم بتوريد الأغذية للجيش فى الليل ويحقق ثراءً كبيرًا من عملياته، وأهمية هذا الأمر أن الفيلم ألقى بظلاله السياسية على مرحلة السبعينيات، فهذه هى المرة الأولى التى نرى مصريًا خائنًا فى هذه الحرب الشعبية بالذات، وباعتبار أن شيكو الحلاق فى فيلم "بورسعيد" كان يهوديًا جاسوسًا، أما جلال الانتهازى فإنه سوف يعتلى بعض أعلى المناصب السياسية فى مدينته، وفى القاهرة فى السبعينيات كأنه قد جنى ثمرات خيانته لبلده وقيامه بالمزيد من العمليات المشبوهة.



أفلام فريد شوقي
تقدم
فريد شوقي
هدى سلطان
ليلى فوزي
حسين رياض
شكري سرحان
بور سعيد
الباسلة
إخراج
عز الدين ذو الفقار





بور سعيد


نجلاء فتحي . محمود ياسين . مجدي وهبه
هدى سلطان . محمد رضا
توفيق الدقن
هالة فاخر
بدور
ماري كويني
نادر جلال


أفلام الاتحاد
فيلم



عمالقة البحار

## الفصل العاشر

# حكام مصر.. على الشاشة

ترى هل دفع بعض حكام مصر الثمن غاليًا، نتيجة لموقف حكام آخرين منهم تبعًا لمواقفهم السياسية؟

الإجابة بالإيجاب طبعًا.. ليس فقط الملك فاروق الذى قامت الثورة بكشط صوره المعلقة على جدران المنازل والمؤسسات والغرف فى أفلام عديدة، بل وصل الأمر كله إلى أبناء أسرة محمد على فى السينما التى تم إنتاجها بعد قيام الثورة.

والملاحظ أن السينما السياسية لم تتولد بشكل مباشر إلا بعد قيام الثورة، صحيح أن هناك بعض الأفلام الوطنية التى تم إنتاجها قبل الثورة، مثل مجموعة الأفلام التى أنتجت عن حرب فلسطين عام ١٩٤٨، لكن السينما السياسية بمعناها الحقيقى لم تتولد إلا بعد قيام ثورة ١٩٥٢.

وهناك أسباب عديدة لعدم تسييس السينما، منها ازدهار موجة الأفلام الغنائية، والاستعراضية وهى ظاهرة فيها تأثر واضح بظهور مثيلتها فى هوليوود،

وليس صحيحًا أن السينما كان محرمًا عليها الوقوف عند النقاط الساخنة فى الوطن، فالقضايا الاجتماعية برزت فى أفلام عديدة منها "العزيمة"، "والورشة"، و"العامل"، فضلا عن أفلام ناصرت العمال والقضايا السياسية.

ولو أن السينما المصرية تم تسييسها قبل الثورة بشكل موجه لتم إنتاج أفلام عن إنجازات أسرة محمد على، ابتداء من مؤسس الأسرة نفسها، فليست هناك أفلام تؤرخ أو تساند تاريخ مصر الحديث فى تلك الفترة، وكل ما شاهدناه مجرد استعراض غنائى للسيرة العلوية ومنجزاتها بشكل عابر حول أربعة حكام هم: محمد على باشا، والخديوى إسماعيل، والملك فؤاد، والملك فاروق، الذى كان فى عامه الثامن من الحكم إبان إنتاج فيلم "غرام وانتقام".

ولسوف نرى أن هؤلاء الحكام لم يظهروا بأى شكل لائق أو غير لائق فى السينما، عدا تجارب قليلة تم فيها مسخ الحقائق عن الواقع، بخاصة فيما يتعلق بمنجزات الخديو إسماعيل؛ حيث أظهره حلمى رفله فى فيلم "ألمظ وعبده الحامولى" رجلاً وحشيًا، يدبر المؤامرات من أجل امتلاك جسد المطربة "ألمظ" وهو أمر غير واقعى وكان الهدف - بالطبع - هو مسخ صورة واحد من أبرز أسرة محمد على.

ورغم ما قدمه محمد على باشا وابنه إبراهيم لمصر من إنجازات يقرها المعارضون قبل المنصفين، فإن السينما طوال تاريخها، وأمام هذا العدد من الأفلام المنتجة، لم تقترب قط من الحقيقة، كما لم تقترب من فترة أخرى مهمة هى فترة الاحتلال الأجنبى. ولا نعرف السبب فى هذا الضبط، كما لم تقترب من تاريخ حياة سعد زغلول زعيم ثورة ١٩١٩م، وكل ما رأيناه عن هذا الزعيم هو مجرد ذكر اسمه فى أفلام من طراز "الجزاء" و"بين القصرين" و"سيد درويش" و"الشوارع الخلفية"، وفى الوقت الذى تم إنتاج فيلم عن "مصطفى كامل" عام ١٩٥١م، وعرض عام ١٩٥٢م، فإن شخصيات عديدة تم تجاهلها سواء فى المجال السياسى أو الاقتصادى، منهم محمد فريد، مصطفى النحاس، وطلعت حرب، وصفية زغلول، وهدى شعراوى، وعلى مبارك بالإضافة إلى حكام كثيرين حكموا الوطن طوال القرنين الماضيين ولعل هذه الملحوظة تأتى فى مكانها فى سينما

أرخت للعصر الحديث من خلال راقصات الملاهى الليلية، منهن شفيقة القبطية، وامتثال زكى، وبمبة كشر، وبديعة مصابنى وغيرهن.

وسوف نتوقف هنا عند الصور المتناقضة التى ظهرت بها الشخصيات السياسية التى لعبت دورًا فى الحياة الاجتماعية والسياسية المصرية، ولنبدأ الحديث عن فيلم "مصطفى كامل" الذى كتب قصته الصحفى فتحى رضوان الذى صار مقربًا من ثوار يوليو، ومن المهم أن نقتبس بعض العبارات التى جاءت حول الفيلم فى الإعلانات المنشورة فى المجلات، ففى الإعلان المنشور فى مجلة "الاثنين والدنيا" فى ١٢ نوفمبر ١٩٥٢م إن كان لك ولد تحب أن تجعله رجلا.. فاجعل بين يديه قصة حياة مصطفى كامل. ليتعلم منها التضحية والوطنية والشجاعة والإقدام.. كما جاء فى الإعلانات أنه الفيلم الذى منعه عهد الظلام ليعرض فى عهد الثورة.. كما جاء فى مجلة الكواكب فى ٢٣ نوفمبر ١٩٥٢م أنه الفيلم الذى منعه عهد الأغلال وأفرج عنه فى "عهد الأحرار" كما جاء أيضًا أن "مصطفى كامل" زعيم الوطنية وباعثها ومع الأمة مبادئها ومعانيها، وحسب الإعلانات نفسها فإن مؤلف القصة هو حضرة رضوان وزير الإرشاد. وقبل أن نتوقف عند الفيلم، فإننا نقتبس ما كتبه أنور أحمد عن الفيلم حيث قال: "أذكر أن استوديو نحاس اختار بدء تصوير الفيلم يوم حريق القاهرة فى ٢٦ يناير ٥١ وعندما انتهى إعداد الفيلم كانت الظروف قد تغيرت، وأعلنت الأحكام العرفية، وحجرت السلطات على نشاط الفدائيين، وكان مستحيلا عرض الفيلم فى تلك الظروف فظل حبيسًا فى العلب حتى قامت الثورة بعد ذلك بشهور قليلة، واختير فتحى رضوان وزيرًا فى وزارة الثورة. وندب مجلس قيادة الثورة السيد/ أنور السادات لمشاهدة الفيلم فى عرض خاص وإبداء الرأى فيه فعرض فى سينما سلاح الفرسان بثكنات كوبرى القبة، وأظهر لنا إعجابه ورضاءه".

"وهكذا شاء القدر أن يفرج عن فيلم الزعيم الذى كان أول من قاد الحركة الوطنية ضد الاحتلال البريطانى فى عهد الثورة التى طردت هذا الاحتلال من مصر".

ويتلخص الفيلم فى شباب الزعيم مصطفى كامل الذى يعود من رحلته الدراسية فى فرنسا لدراسة القانون وقد وضع فى نصب عينيه أن يدافع عن

وطنه مصر وأن يكون محاميًا لقضية مصر، ثم يقوم بتأليف الحزب الوطنى الذى يكون له منبرًا ليعرض قضيته، إلا أن قوات الاحتلال لاترضى عن هذا فتناصبه العداء، بدأ يكتب بقلمه مقالات تهاجم الاستعمار البريطانى لمصر. يمرض مصطفى كامل ويضطر أن يسافر لفرنسا للعلاج، وهناك تصله أخبار عما حدث فى قرية دنشواى، والمذابح التى تمت هناك، فيجدها فرصة للسفر إلى لندن للمطالبة باستقلال بلاده، ويعود مرة أخرى إلى وطنه مصر إلا أن المرض يتمكن منه، يموت مصطفى كامل بعد أن أرسى قواعد الحزب الوطنى، ويترك رجال حزبه يواصلون من أجل حرية واستقلال مصر.

وقد مزج الفيلم بين حياة مصطفى كامل، وبين قصة متخيلة حول الأستاذ رشدى، فالفيلم تبدأ أحداثه ١٩١٩م؛ أى بعد وفاة الزعيم الشاب بأحد عشر عامًا فيدخل الأستاذ الفصل ليلقى درسه بينما تموج الشوارع بالمظاهرات ضد الإنجليز، وعندما يقف أحد الطلاب قائلاً للأستاذ رشدى أنه من غير المعقول أن يخرج طلبة جميع المدارس للكفاح ضد الاحتلال بينما يبقى طلاب مدرسة مصطفى كامل فى الفصول، يعود الأستاذ رشدى بذاكرته إلى الوراء وهو يستمر فى حديثه إلى كلمات الطالب المتحمس، ويرى فيه وجهًا مشابهًا لمصطفى كامل حين كان طالبًا بالمدرسة الخديوية.

وقد ركز الفيلم على وطنية مصطفى كامل، وأسرته، خصوصًا أخيه الذى دخل السجن لموقفه من أجل الدفاع عن السودان أثناء الثورة المهدية، كما صور الفيلم محمد فريد بصورة باهتة وكأنه ظل للزعيم.

ويقول أنور أحمد فى مقال له عن الزعيم: "إن حكاية الأستاذ رشدى وقصة حب ابنته لمصطفى كامل من طرف واحد، وما يتصل بهذا كله من حوار، هما الشىء الوحيد الخيالى فى الفيلم. وهذا أمر لا يتعارض مع الأمانة التاريخية أو أصول الدراسة فى كتابة تاريخ العظماء لإظهارها فى فيلم أو مسرحية، بل إن هذا الذى ابتكره يوسف جوهر أمر مقبول وجائز الحدوث ولعل مثله قد حدث فعلاً، إذ ليس غريبًا أن تهتم فتاة أو أكثر بزعيم شاب فى مثل وسامة مصطفى كامل وشهرته".

وقد وصف عبد المنعم سعد مشهد النهاية فى الفيلم بأنه أروع المشاهد التى قدمها بدرخان فى كتابه عن المخرج، حيث يرقد الزعيم فى حجرة نومه، وبجواره العلم المصرى المنسوج ومائدة عليها زجاجات الدواء ونتيجة يظهر عليها التاريخ (١٠ فبراير عام ١٩٠٨).. وفى الخلفية تهتف أصوات الجماهير بحياة الزعيم. ونرى الأستاذ رشدى يقف أمام الفراش يحدث الزعيم وهو يدعو له بطول العمر، ويحمل له أمنيات ابنته نبيلة بالشفاء. يطلب مصطفى كامل من رشدى أن ينادى له على أخيه "على" ويحضر له جريدة اللواء. يدخل على كامل حاملا الجرائد ويناوله إياها ويجلس بجوار فراشه. يلقى الزعيم نظرة على الصحف فيرجوه أخوه عدم إرهاق نفسه. يردد: "وماذا أفعل إذ كانت الطبيعة قد جعلت قوة روحى أكبر من طاقة جسمى"، ثم يشحب وجه الزعيم، فينزعج الأخ، فينحنى عليه سائلاً عما به. فيقول له "تشجعوا واستمروا"، ثم يضم الصحف إلى صدره أثر النوبة القلبية، وتميل رأسه على الوسادة، ويلفظ أنفاسه. وهنا يتناول أخوه العلم المنسوج ويغطيه به، ويستدير وهو يبكى.

ومثلما بدأت أحداث الفيلم من خلال ما يتذكره الأستاذ رشدى، فإن الأحداث تعود بنا مرة أخرى إلى عام ١٩١٩م فى الفصل؛ حيث يتجه المدرس إلى تمثال مصطفى كامل ويخاطبه قائلاً: "يا من علمتنى كيف أدرس التاريخ. أرجو أن أكون قد وفقت فى تدريس تاريخ شهيد الوطنية".

ويروى عبد المنعم سعد فى كتابه أن المخرج لم يشعر فى أية لحظة بالندم لأنه أنتج الفيلم، رغم ما سببه له من ارتباك "كان يحس أنه أدى واجبه كمناضل نحو هذا الوطن الذى كان يمر بمرحلة مهمة فى تاريخه".

ورغم أن الفيلم يمكن تصنيفه بالعمل التاريخى، أو الوطنى، باعتبار أنه قد مر أكثر من ربع قرن بين أحداثه وبين زمن إنتاجه، لكن الظروف التى مر بها الفيلم تجعل منه عملاً سياسيًا مثلما رواها أكثر من شخص، سواء بعدم إمكانية عرضه فى الشهور الأولى من إنتاجه أو سواء أن رجال الثورة قد شاهدوه وصرحوا بعرضه، بخاصة أن الذى كان وراء التصريح بالعرض هو أنور السادات، الذى لعب

دورًا مشابهًا بعد ذلك فى السماح بعرض فيلم "ميرامار" عام ١٩٦٩م كما تحدثنا بذلك فى الفصل السابع من هذه الدراسة.

إذًا فالوجه السياسى فى هذا الفيلم، ليس فقط للأستاذ وأيضًا ليس للدور السياسى التاريخى الذى لعبه مصطفى كامل فى عصره، وفى الحياة الوطنية فى القرن العشرين، لكن أيضًا ماجاء فى الفيلم ظل موضوعًا سياسيًا حيًا طوال مائة عام، ومنها قضية مصر والسودان.

وقد وقف بدرخان عند شخصية مصطفى كامل مرة أخرى فى فيلم "سيد درويش" عام ١٩٦٦، ويهمنا هنا اقتباس المشهد ٢٤ من الفيلم للاطلاع على ملامح ظهور الزعيم، الذى لم نره هنا، بل سمعنا صوته فى اجتماع سياسى مزدحم بالمريدين والطفل سيد درويش يتأثر بقوة بما يردده مصطفى كامل، مما يعكس قوة الزعيم على الطفل الذى سيلحن له فيما بعد هذه الكلمات فى نشيد حماسى صار النشيد القومى لمصر فى العشرينيات الأخيرة من القرن العشرين وحتى الآن.

- الكواليس مزدحمة بالناس.. فلا مكان لقدم..

- وبينما صوت مصطفى كامل يجلجل فى خطاب حماسى. نرى "قبارى" وسط الزحام يستمع بأذنه فى إعجاب.. بينما سيد محشور، وهو يحاول رؤية وجه الخطيب.. ويسمع صوت مصطفى كامل وهو يقول:

**بلادى بلادى .. لك حبى**

**وفؤادى.. لك روحى**

**لك قلبى ووفائى**

- يتوقف سيد ويستمع فى عمق.

وفى هذا الفيلم إشارة وقورة للغاية للزعيم سعد زغلول، حيث سيقوم سيد درويش بتلحين لحنه الأخير رجوع سعد زغلول من الخارج، ولشدة الإرهاق فإن سيد درويش يلفظ الروح، لم يظهر الزعيم هنا بأى شكل، ولكنه كان الحاضر

دائمًا فى الخلفية، ونسمع صوت هتافات أهل الإسكندرية، وهو نازل من السفينة التى أقلته من أوروبا.

فيلم "ألمظ وعبده الحامولى" لحلمى رفلة ١٩٦٢ مجرد عمل موسيقى غنائى، حول العلاقة بين مطرب ومطربة، بل إن المؤلفين الذين أسهموا بالكتابة فيه ركزوا على إضفاء صور سلبية على الخديو إسماعيل، بخاصة أن المنتج هو مؤسسة مصر للمسرح والسينما، أما كتاب السيناريو فهم عبد الحميد جودة السحار، ونيازى مصطفى، وصالح جودت، ومحمد أبوسيف، وحلمى رفلة.

ونحن نذكر هذه الأسماء هنا لنؤكد على جماعية الرؤية، أى أنها ليست رؤية شخص واحد فقط. وحسب مشاهد الفيلم فإن الخديو إسماعيل رجل لايفكر سوى فى الجنس، وفى عشيقاته حتى فى أشد اللحظات المصيرية بالنسبة إلى الوطن، فبينما هو فى أحضان فتاة جميلة يأتيه ديلسبس كى يطلب منه أن يوقع عقدًا بمبلغ ٧ ملايين فرنك وبفائدة ٦٠٪، فى الوقت نفسه الذى يقوم الشيخ جمال الدين الأفغانى بالخطبة وسط مجموعة من أتباعه والمريدين، ومن بينهم الشاب سالم (شكرى سرحان)، ويتحدث الأفغانى أن الخديو رهن الوطن وجعله مديونًا بمبلغ كبير دون أن تكون لديه أى ضمانات من أى مكان.

إذًا فمنذ المشاهد الأولى، ونحن أمام نماذج متناقضة، فالأفغانى هو مجرد محرض للناس، أما الخديو، فليس أكثر من زئر النساء. ويحاول الفيلم أن يكشف عن أن هناك ثورة شعبية كامنة، يمثلها سالم البناء. الذى يعلن وسط زملائه النبلاء عن الأفكار التى سمعها عن الخديو، على لسان الأفغانى. وسالم هذا هو شخصية متخيلة، يجعله الفيلم محبا لعاملة أخرى هى سكينة، حيث يأمل سالم أن يتزوج بها بعد قضاء فترة تجنيده. لكن سكينة صاحبة الصوت القوى تحب سالم كأخيها، وهى معجبة بصوت المطرب الشهير عبده الحامولى. مطرب الباشوات.

وسكينة هذه سوف يتم اختيار اسم "ألمظ" لها عندما ستذهب إلى قصر أحد الباشوات للغناء، ثم يأمر بألا تغنى إلا له فقط حيث يحوطها برعايته، ويحاول أن

يجعلها إحدى محظياته. لكنها تظل وفية للحامولى، تود أن تكون له، بخاصة بعد أن يطلبها للزواج، ويتحول الفيلم إلى مقاومة للخديو، فهى تعلن له أنها لن تخون المطرب، ويكشف الفيلم أن الخديو أشبه بالأمير فى فيلم "لاشين" ليس له من مشاريع لبناء الدولة سوى امتلاك امرأة ترفضه، إنها الفكرة نفسها التى أثارت قلقًا سياسيًا بالنسبة إلى فيلم "لاشين"، تتكرر بالصورة نفسها. فالمرأة تفضل رجلا آخر على الحاكم الذى يطلبها لنفسه، وهناك محظية تنصح الخديو بأن يترك ألمظ تتزوج من الحامولى. وبعد محاولاوت رفض من جانب المطربة، فإن الخديو يرمى بها خارج القصر مع الحامولى الذى يتزوجها فعلا.

ويأخذ الفيلم منحى سياسيًا حين يقود سالم ثورة فى داخل الجيش، أثناء تجنيده فى السودان فيتم القبض عليه، ويحكم عليه بالإعدام، لكنه يهرب، ويعود إلى مصر، وتحاول ألمظ أن تطلب العفو من الخديو فيطلبها مرة ثانية، لكنه عندما يذهب إليها يجدها تتلو القرآن الكريم، والأحداث السياسية التالية، وأيضا السابقة متخيلة. فالحامولى ينضم إلى الثوار الذين ينجحون فى تهريب سالم من السجن، ويصبح بيته مأوى للثوار ومكانًا للاجتماعات. ويتخذ الفيلم منحى مختلفًا، فهو ليس عن ألمظ وعبده الحامولى، بقدر ما هو عن الثائر سالم الذى يتم القبض عليه، ويسعى الشعب إلى تخليصه فى الوقت الذى يتم استبعاد الخديو من الحكم..

نظر الفيلم إلى الرجل الذى شق الترع وقناة السويس فى عهده، وإلى باعث مصر الحديثة باعتباره طاغية، صائد النساء فى المقام الأول. ونحن لانتحدث عن وجوب إنتاج فيلم يمس الحقيقة، ولكن كانت هذه هى نظرة الفن لأبناء أسرة محمد على، وقد بدا هذا واضحًا من خلال مسرحيات من طراز "سيدتى الجميلة".

أما الشخصية السياسية الثالثة التى اهتمت بها السينما، فهى الأكثر إثارة للجدل، والحوار، وهى أيضًا أكثر معاصرة، وقد تم إنتاج أفلام تليفزيونية عالمية حولها قبل أن يقترب منها الإبداع العربى، إنه الرئيس الراحل أنور السادات، الذى أنتج عنه التليفزيون الأمريكى فيلمًا باسم" السادات" منع فى مصر؛ لأنه

أظهر زعماء آخرين معاصرين للسادات بشكل سلبى بخاصة جمال عبد الناصر، الذى لم يكن الغرب يحبه كثيرًا. بخاصة الولايات المتحدة الأمريكية.

وقد ظهر السادات فى الفترة الأخيرة فى ثلاثة أفلام من خلال مناظير مختلفة، الأول هو "الجاسوسة حكمت فهمى" لحسام الدين مصطفى ١٩٩٤، ثم "جمال عبد الناصر" لأنور قوادرى ١٩٩٨، و"أيام السادات" لمحمد خان عام ٢٠٠٠، وقد جسد الشخصية فى الأفلام الثلاثة على التوالى كل من أحمد عبد العزيز، وطلعت زين، وأحمد زكى. وكل الأعمال مأخوذة عن وقائع حقيقية، تحمل منظورًا سياسيًا، فالجاسوسة حكمت فهمى، كانت راقصة مشهورة فى الأربعينيات ومثلت فى بعض الأفلام المصرية، وجاء ذكرها فى قضية تجسس كان الشخص الرئيسى فيها هو جون آبلر، وهو جاسوس ألمانى له جذوره المصرية، وقد تحول آبلر إلى مادة خصبة لروايات وأفلام عالمية، منها رواية "قط وفأر" لكين فوليت، وفى هذه الأعمال حاول الأدباء والسينمائيون التأكيد على الحس الوطنى لحكمت فهمى، كما تمت إضافة أحداث غير حقيقية تتعلق بدور أنور السادات الذى جاء فى الواقع هامشيًا.

وقبل أن نتحدث عن الشكل الذى نظرت به السينما إلى السادات، بخاصة فى فيلم حسام الدين مصطفى، فإن الفيلمين الأولين قد أظهرا العديد من الشخصيات السياسية بمناظير مختلفة منها الفريق عزيز المصرى، ثم كل من مركز قيادة الثورة، ومنهم عبد الحكيم عامر، وصلاح سالم، وعبد اللطيف البغدادى، وهى الشخصيات نفسها التى ظهرت بشكل ثانوى فى فيلم "ناصر ٥٦".

والصورة التى ظهر بها السادات كبطل مغوار فى الفيلم، تتفق مع موقف المخرج من أنور السادات، فهو معجب به، وقد زار إسرائيل فى الوقت نفسه الذى شن أكثر من هجوم على عبد الناصر، لذا فإن السادات هنا كان ضابطًا من بين الضباط الذين يترددون على الزعيم الوطنى عزيز المصرى - عبد الناصر لم يظهر قط فى الفيلم، والفريق عزيز المصرى يجتمع - دومًا - بالشباب الوطنى، ومن بينهم العسكريون، ومنهم أنور السادات، وهذا الأخير هو الذى يقترح أن يتم الاتصال بالألمان من خلال حكمت فهمى، التى وضع الجاسوس جون آبلر -

معروف أيضا باسم حسين جعفر - جهاز التجسس فى عوامتها دون أن تدرى، ويوافق عزيز المصرى على الاقتراح، وأيضًا مجموعة الشباب الوطنى.

وحسب الواقع التاريخى الذى قرأناه فى أكثر من مصدر، فإن السادات كان فى تلك الفترة ضابط إشارة ،وكل دوره هو أن قام بتركيب جهاز التجسس فى عوامة حكمت فهمى، وقد صور الفيلم مجموعة الفريق عزيز المصرى على أساس أنهم يسعون للاتصال بالألمان من أجل إنقاذ وطنهم من الاحتلال البريطانى، ويحاول الفيلم إظهار السادات باعتباره مغامرًا، وبطلاً وطنيًا. ليس فقط من خلال مواقفه البطولية التى تتخللها الموسيقى التصويرية، فكلما ظهر تم عزف لحن "بلادى بلادى" وحول هذه النقطة أشار كمال رمزى فى مقاله عن الفيلم "والحق أن الموسيقى التصويرية فى حكمت فهمى تتسم بالمغالاة والإسراف وتلجأ إلى الاستسهال".

والصورة التى ظهر بها السادات هنا أغلبها متخيل، حيث تكسوه بطولة غير واقعية، فهو يتسلل إلى عوامة الضابط البريطانى ساسون عن طريق قارب صغير. وقد ارتدى زى الصيادين ومعه حكمت فهمى التى ستقوم بتصوير مستندات خاصة بخطة الهجوم البريطانى المضاد لقوات الجيش البريطانى.

أما المرة الثالثة التى ظهر بها السادات فهى عندما يقفز مع مجموعة من الأصدقاء والرفاق إلى المكان الذى سيتم فيه إعدام حكمت. ويحصد الرفاق برصاصاتهم الجنود والضباط الإنجليز، ويتمكنون من إنقاذ حكمت فهمى، وذلك، أيضًا على خلفية اللحن الوطنى نفسه "بلادى بلادى".

وإذا كان السادات قد ظهر كشخصية هامشية فى فيلم عن "عبد الناصر" فإنه قد ظهر كشخصية رئيسية - بالطبع - فى فيلم محمد خان، ويروى حكاية السادات منذ شبابه المبكر، فظهرت عوامة حكمت فهمى من جديد ثم فترة الشباب، ثم مرحلة الرجولة. حتى سافر إلى إسرائيل، أو كما جاء فى مجلة المصور فى ٥ مايو ٢٠٠٠.

ثم ترميم عدد كبير من مواقع التصوير وإعادة تجهيزها، بل وبناء بعض أجزائها لإعطاء مصداقية للفيلم، عوامة حكمت فهمى. منازل السويس فى

الأربعينيات، مجلس قيادة الثورة فى مشاهد هروب السادات فى شبابه من ملاحقة البوليس وعمله - متنكرًا - فى المحاجر، وشيالاً فى المزارع وسائقًا".

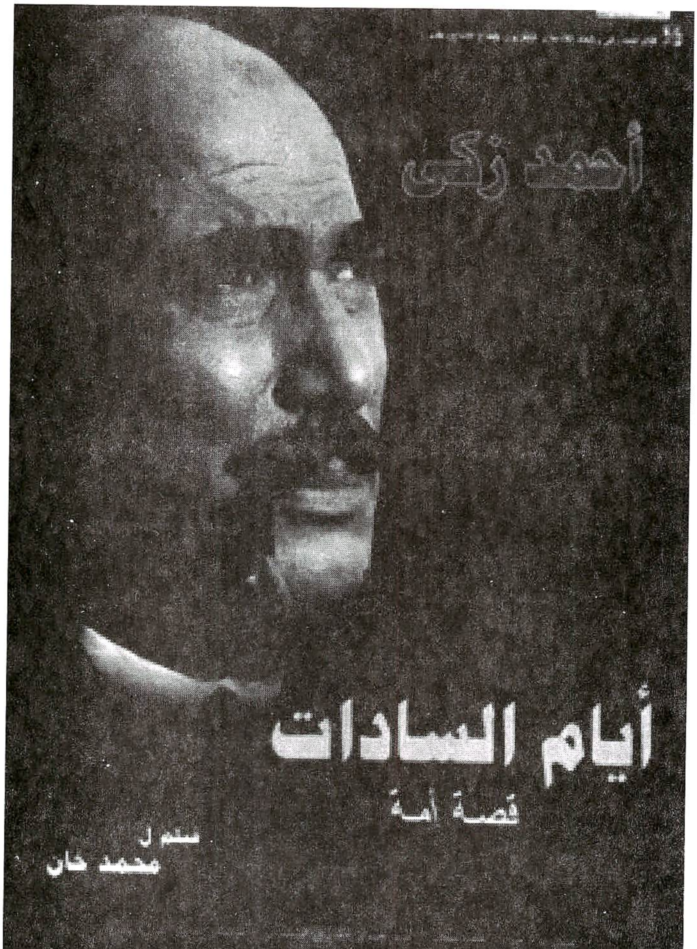
وقد سبق عرض الفيلم إشادة كبيرة به، وسباق بين المجلات والصحف على عرض صوره، وتفصيلاته مثلما حدث فى عدد مجلة "روز اليوسف" الصادر فى ٢٠٠٠/٩/٢؛ حيث خصص عن الفيلم خمس صفحات، نشر بها ١٤ صورة.

فى عام ٢٠٠١ عرض فيلم "أيام السادات" لمحمد خان. وهو يقدم بانوراما لحياة الرئيس منذ كان طفلاً بالقرية إلى أن وصل إلى قمة المجد السياسى كرئيس للجمهورية. وما يتخلل هذه الفترة من قصص ولحظات وفترات هبوط وصعود. حيث أن السادات قد ترك الجيش فى مقتبل حياته، وتم إتهامه فى مقتل أمين عثمان. وعقب خروجه من السجن تعرف على الشابة جيهان وتزوجها رغم أن له عائلة أخرى. ويشارك فى الثورة، ويتولى العديد من المناصب، حتى أصبح نائبًا لعبد الناصر، وبعد رحيله يتولى الرئاسة، ويتخلص من خصومه، ويعلن الحرب على إسرائيل، ويحقق نصرًا عسكريًا وسياسيًا، ثم يعقد معاهدة كامب دافيد مع عدوه الأسبق، حتى يتم اغتياله على أيدى الإسلاميين عام ١٩٨١.

إذًا، فرغم خصوبة الحياة السياسية فى مصر فإن رجالها، وأحداثها الكبار لم تظهر كما يليق بتاريخ كل منهم، وقد ظهر رجال السياسة بشكل هامشى فى فيلم عن حياة الدكتور طه حسين "بعنوان "قاهر الظلام" ١٩٧٨، وأيضًا فيلم عن أم كلثوم بعنوان "كوكب الشرق" عرض لأول مرة عام ١٩٩٩، ثم أعيد عرضه عام ٢٠٠٠.

إذًا فالقائمة فقيرة للغاية بشأن الصورة التى ظهرت بها الشخصيات التى لعبت دورًا سياسيًا فى حياتنا، بما لا يتناسب مع قوة تدفق السينما، وإعجابها بنوع كلها من الشخصيات.

* * *


أحمد زكى
أيام السادات
قصة أمة
فيلم ل
محمد خان





أيام السادات

## الفصل الحادى عشر

# يونيه ٦٧

ليس من الغريب أن يكون عدد الأفلام السياسية عن حرب ١٩٦٧ أكثر عددًا من الأفلام العسكرية، أو التى دارت فى إطارها رحى الحرب، والتفسير البديهى فى ذلك أن الإنسان لا يحب أن يرى هزائمه، فما بحال الوطن بأكمله، باعتبار أن السينما مشاهدة جماعية فى الصالات.

لذا.. فقد تركت الحرب آثارها السياسية على المجتمع المصرى بشكل حاد، ولكن هذا لم يظهر بسرعة، وقدمت للناس عن العدوان الثلاثى، بالطبع لأن الهزيمة كانت ثقيلة، ولأن الناس لم تصدق ما أصاب الوطن، وكان كابوس النكسة ثقيلا للغاية، وبخاصة أن الشعب المصرى أحس كأن الحرب لم تقل كلمتها الأخيرة، ومع وجود المناوشات على الجبهة من ناحية، واستمرار حرب الاستنزاف من ناحية أخرى.

وظهرت آثار الحرب، قبل أن تظهر الحرب نفسها على الشاشة، وبدا ذلك واضحًا فى المشهد الختامى لفيلم "ثرثرة فوق النيل" لحسين كمال ١٩٧١. فالفيلم

بأكمله عن مجتمع مغيب تماما، يعيش على هامش الحياة، ليست له أية علاقة بما حدث فى مصر من هزيمة، أو نكسة. الجنس هو عماد الحياة فى عوامة يؤمها أفراد من بيئات اجتماعية مختلفة، وهم منفصلون تمامًا عما يحدث على الجبهة، ولكن واحدًا من هذه المجموعة يذهب إلى السويس، ويشاهد المدينة وقد تهدمت من جراء الحرب، فيصدم بشدة، ومن الواضح أن مسألة صدمة أنيس زكى بما رآه فى السويس من بيوت مهدمة قد أضيفت إلى الفيلم لإحداث صدمة لأناس كثيرين عاشوا فى داخل الوطن دون أن ينتبهوا إلى أن هناك حربًا، إلا من خلال نشرات الأخبار.

ومن الواضح أن حالة التأنيب التى أصابت أنيس زكى كانت أشبه بما حدث للوطن.. لكن المهم الإشارة إلى أن آثار الحرب بدت مجسمة فى هذا الفيلم، بالصورة نفسها التى رأيناها.. وأهمية هذا المشهد بالنسبة إلى ما سوف نراه فيما بعد من أفلام جاءت فى الإجابة على سؤال: وأين ذهب كل الذين عاشوا فى هذه البيوت؟

جاءت الإجابة فى فيلمين بالغى الأهمية: هما: "حمام الملاطيلى" لصلاح أبوسيف، ثم "الخوف" لسعيد مرزوق، ففى الفيلم الأول ردد أحد المجاذيب عبارات تحذيرية مشابهة لما رددها أنيس زكى فى فيلم " ثرثرة فوق النيل"، وهى: "اصحى يا مصر".

وأحمد، الشخصية الرئيسية فى الفيلم، أصر على الهجرة من الإسماعيلية ليعيش فى الشرقية، ثم توجه إلى القاهرة، هو واحد من مئات الألوف الذين نزحوا من مدن القناة، بسبب هزيمة مصر فى الحرب، وضاعوا فى أروقة المدينة. وأمام حالته شديدة الضنك اضطر إلى المبيت فى حمام الملاطيلى الشعبى، وأن يمضى نهاره فى الحجرات نفسها التى يتعرف فيها الجميع عليه كموظف بسيط ينتظر عملا يليق به.

وفى القاهرة، يتعرف على نعيمة، الفتاة التى هربت من بلدها فى الصعيد، فعملت خادمة وكومبارس، ثم اكتشف أن كل السراديب التى سلكتها دفعت بها لأن

تكون فتاة ليل، ونحن لسنا أمام فيلم عن الحرب، بل أمام مصير واحد من الذين هاجروا.. بلا أسرة، أو عائل، ويتعرف فى الحمام على نماذج عديدة حسية الفكر والمشاعر، ومن المهم الإشارة هنا إلى زيادة جرعة الجنس فى أفلام تلك الفترة. والفيلم لا يمس حال المهجرين سياسيًا أو اجتماعيًا إلا بشكل فردى، بل إن الشاب القادم من مدن القناة كان يمكنه أن يكون وافدًا من أية مدينة أو قرية مصرية، باحثًا عن فرصة عمل، لكن ما نعرفه عن أحمد هنا أنه فقد عائلته فى عمليات حرب الاستنزاف على مدينته، فهجرها رغم أن الهجرة كانت جماعية مثلما حدث فى فيلم "أحلام صغيرة" لخالد الحجر١٩٩٣.

وليست هناك أبعاد سياسية لوصول أحمد إلى المدينة، وفى مقال نشره رءوف توفيق فى"صباح الخير"، ثم أعيد نشره فى كتاب "صلاح أبوسيف والنقاد" "فإن الناقد يسأل :المفروض أن هذا الشاب من الإسماعيلية، ولكنك لم تعط أية دلالة عن مدينة تعرضت للعدوان والتهجير، كان من الممكن أن يكون الشاب من سوهاج أو طنطا دون أن تتأثر الأحداث.. الاختلاف الوحيد هو نطق اسم المدينة فقط".

ويرد المخرج: لم أحب أن أركز على ما تعرضت له مدينة الإسماعيلية أثناء العدوان.. ولكن جاء فى الأحداث أنه أجبر على التهجير لظروف الحرب.

ولاشك أن هذا ساعد على تفريغ الفيلم من معناه السياسى، وليس من الممكن أن يصبغ الفيلم سياسيًا لمجرد ذكر اسم المدينة التى جاء منها البطل، أى أن "حمام الملاطيلى". وأفلام التهجير عامة، حاولت مغازلة تلك الحقبة التى عرض فيها الفيلم على المستوى الاجتماعى، كأنها مشاركة إيجابية فيما يعانيه الوطن، لكن الفيلم بمثابة رؤية خاصة للمخرج بعيدة، تمامًا، عن السياسة، فقد تكون سلبية الناس هى نوع من الهروب مما أصاب الوطن، لكن أحمد، الشخصية الرئيسية، من المهجرين وليست له جذور، ليس فقط من ناحية العائلة، بل أيضا من المدينة، لا أصدقاء ولا جيران يمكن أن يرجع إليهم.

ويرى مجدى فهمى، رؤية أخرى للفيلم، فى مقال نشره فى مجلة "الشبكة الصادرة فى ٢٤ ديسمبر ١٩٧٣حيث يقول إن "البعد الأهم فى الفيلم هو تلك

الغفوة التى استسلمت لها مصر فترة بعد النكسة. ومن هنا استغل صلاح أبوسيف شخصية الراوى الشعبى (الحكواتى)، فى تذكير الناس بالتاريخ المشرف القديم، وفى إلحاحه عليهم أن يفيقوا من سباتهم. ولا أعتقد أن مثل هذا التذكير يمكنه أن يسيس الفيلم .

كذلك تحولت عملية التهجير فى فيلم "الخوف" لسعيد مرزوق إلى حالة فردية، فنحن أمام فتاة وحيدة فى المدينة. تعرضت إبان عدوان ١٩٦٧ على السويس لمأساة لايمكن أن تمحى من الذاكرة. فقد رأت المنزل ينهار على أسرتها، وبين الأنقاض كانت أمها جثة هامدة. تجاورها النيران ويحوط بها الحطام.

ولم يكن أمام الفتاة سوى "الهجرة" إلى القاهرة، وحيدة وفى العاصمة أحاطها الخوف من الغد، وأيضا على شرفها، والخوف من اندلاع الحرب من جديد.

وهى تتعرف على شاب، سرعان ماتتوطد علاقتها به، وتذهب معه إلى مبنى فندق ضخم تحت الإنشاء، باحثة معه عن لذة وصحبة، وفى المكان المتسع. نرى هناك مطاردة بين حارس هذه البناية وبين العاشقين. يبدو المكان كأنه يحبس بطليه فى إطار ضيق بعيدًا عن المتاعب التى يعانيها الوطن، لكن قسوة وجه الحارس، وصوته المخنوق يزرعان الخوف أكثر فى قلبى الطرفين، ليس الفتاة وحدها التى افترشت الجرائد فوق الأرض، وراحت تتلقى قبلات ولمسات الشاب، ولكن أيضا هذا الشاب عليه أن يحمى الفتاة من هذا الرجل.

ومن الصعب تناول هذه الأحداث بشكل رمزى. فليس الحارس دخيلاً على الطرفين، بل هما اللذان اخترقا بنايته، وحاولا امتلاك لحظات متعة مؤقتة فيها. صحيح أن الفيلم حاول تصوير بشاعة الحرب من خلال صور فوتوغرافية التقطها الشاب، وأننا سمعنا أصوات المدافع ودك البيوت فى الخلفية، لكن هذا لم يكن كافيًا لتسييس الفيلم.

ولعل النقّاد فى هذه الفترة كانوا يحاولون تسييس الفيلم بأى شكل، ويبدو هذا واضحًا فيما كتبه النقّاد عن فيلم "حمام الملاطيلى"، ثم عن "الخوف"، فرغم موضوع الفيلمين، فإن أغلب الكتاب توقفوا عند عبارة "اصحى يا مصر" فى

الفيلم الأول، ثم عند الصور الفوتوغرافية حول الحرب فى الفيلم الثانى، ولعل السينمائيين أنفسهم كانوا يحاولون وضع إطار اجتماعى، سياسى للسينما، حتى لا تكون الأفلام مجرد قصص تجريدية بعيدة عن الهموم العامة، ولعل قيام مخرج شاب آنذاك بتصوير فيلم عن هموم الشاب المصرى بحرب فيتنام أبلغ دليل على ما كان يقدم فى تلك الآونة.

وفى مقال كتبه مجدى فهمى أيضًا فى مجلة "الشبكة" فإن الناقد الذى نعتبره واحدًا من أهم النقَّاد المثقفين المصريين سينمائيًا، وأدبيًا، قد كتب يحاول تسييس الفيلم قائلاً: "وسعيد مرزوق فى فيلمه الجديد يشجب الحروب والدمار، هو يكرهها ويلعنها لأكثر من سبب، فهى البالوعة الضخمة التى تتسرب منها المليارات فى حين أن البشر محتاج إلى بضع مئات من أجل حياة أفضل (البطلان كان يلزمهما مبلغ أكبر قليلا من العشرين جنيهًا، مرتب المصور الشاب، كى يعيشا بأمان ويحصلا على بيت)، وهو يدافع عن حريات البشر، فالإنسان حقه فيه مقدس. وهو يرى متى تكاتف الذين عاشوا المأساة ـ سعاد ابنة السويس ـ والذين سجلوا الأحداث فقط (نور مصور الحطام فى المدينة الباسلة) أن يعيشوا معًا غدًا آمنًا، ومجتمعًا جديدًا (وهو ما رمز إليه بالعمارة التى تشيد).

ولعل هذا النوع من الكتابة قصدى تمامًا، يفرغ فيه الناقد رؤيته الخاصة، فمن الواضح أن سعيد مرزوق فعل الشىء نفسه الذى فعله أبو سيف، بأن اختار ديكور التهجير والصور من أجل أن يطبع المخرج رؤيته بما يعانيه ويعيشه الوطن فى تلك المرحلة.

ويعتبر فيلم "أغنية على الممر" لعلى عبد الخالق ١٩٧٢ واحدًا من أهم الأعمال التى وقفت عند النكسة، وحرب ١٩٥٦ وما تلاها، وهو فيلم تدور أغلب أحداثه فى الوحدات العسكرية، وأرض الحرب، ولأبطاله رؤاهم الفكرية والاجتماعية والسياسية، ومن المهم قبل أن نتحدث عن الفيلم، أن نستعين بما جاء على لسان المخرج فى العدد٢٢ من نشرة جمعية الفيلم ـ ١٩ يونيه ١٩٧٦ ـ حول اللغة السينمائية عند الجيل الجديد.

"كنت مشغولاً بالبحث عن موضوع أقدمه للناس فى أول فيلم روائى أخرجه.. موضوع لابد أن يحس الناس بالصدق لكى يتعاطفوا معه، ولكن ليس بشكل خطابى. كانت السينما المصرية قد قدمت بعض الأفلام الجادة بالفعل، لكنها قدمت أنماطًا ولم تقدم بشرًا حقيقيين بسطاء. وعندما ظهرت مسرحية على سالم بعد النكسة بشهرين وجدت فيها شخصيات آدمية رغم نغمة الحماس السائدة آنذاك.. وفكرت ـ على الفور ـ فى تحويلها إلى فيلم.

أى أن المسرحية والفيلم تم إنتاجهما قبل حرب ١٩٧٣، ولم يصلا إلى حدود زمن أكتوبر، المسرحية ألفها كاتبها بعد أيام قليلة من النكسة، ونشرها بعد شهرين من يونيه، أما الفيلم فقد عرض فى ٢٨ فبراير١٩٧٢، وقد تم تأليف المسرحية كرد عفوى لنكسة يونيه. وتقبلها الناس بحماس شديد، وكانت أكثر النصوص المسرحية عرضًا فى كل قصور الثقافة تقريبًا فى الأقاليم. وتدور أحداثها حول خمسة جنود مصريين يدافعون عن ممر فى وجه الدبابات الإسرائيلية. رغم كل مايبدو فى هذا الدفاع من عبث كامل. فالقوات كلها قد انسحبت، والتموين والذخيرة قد نفدت. والمقاومة لا بد أن تنكسر بعد يوم أو اثنين، وإغراءات العدو تبدو غير قابلة للرفض.

وقد كتب سامى السلامونى تحليلا مطولا عن الفيلم، قال فيه "نشرة نادى السينما ٧٢ ـ الثقافة الجماهيرية" : "أن مصطفى محرم كاتب السيناريو والحوار احتفظ ببعض أفكار المسرحية وتركيب شخصياتها ونفس تطورها الدرامى بالضرورة.. فالجنود الخمسة هم الشخصيات التى يقوم عليها بناء السيناريو، لكنه استطاع بالقدرات الأوسع التى تتيحها السينما أن يقدم بناء مختلفًا، ليس هو البناء التقليدى للفيلم المصرى. فليست هنا حدوتة على الإطلاق وإنما مجرد "موقف" نرى فيه الجنود الخمسة فى الموقع الذى يحرسون منه الممر ليمنعوا تقدم الدبابات الإسرائيلية".

والشخصيات الخمس هم: حمدى، موسيقار يحاول العثور على صياغة جديدة للأغنية المصرية، وهو إنسان تمتد خطوط شخصيته النبيلة حتى بعد اشتراكه فى الحرب، يبدو فى الموقع نموذجًا لآلاف الشباب المقاتلين. أما شوقى فهو فنان

يؤمن بالضرورة توظيف الفن لخدمة الناس، يؤمن بحرية الفكر، ويعمل مدرسًا لكنه يرفض أسلوب التعليم الاستهلاكى. فشل فى خطبته بسبب مثاليته. وفى الحرب، فإنه يظل محتفظًا بأفكاره حين يرفض أن يترك الموقع المعاصر بناء على أمر من الشاويش محمد.

والشاويش محمد هو أكبر أفراد المجموعة سنًا، وهو فلاح مصرى ترك أرضه للاشتراك فى حرب السويس ١٩٥٦، ورأى زملاءه يتساقطون أمامه وهم ينسحبون على رمال سيناء، ولذا تطوع فى الجيش للأخذ بثأره. وكما يقول السلامونى: "بمنطق الفلاح المصرى كان لا بد أن يثأر هو شخصيًا. وبمنطق ارتباط الفلاح بالأرض أيضًا. والأرض هنا خرجت من مدلولها الفردى كأرضه الخاصة، وارتفع ارتباطه إلى الارتباط بالوطن كله".

وهو يردد: "لو انسحبت أبقى خنت كل الولاد اللى ماتوا هنا. مسعد مات وهو بيضحك. ماقالش إيه الفايدة، مات لأنه راجل مارضاش يسلم.. ولو أنا سلمت المرة دى يبقى مسعد مات هدر.. الممر ده بتاع الولاد وأنا حى أبدا".

أما مسعد فهو عامل بسيط يعمل فى ورشة نجارة فى دمياط وعقد قرانه قبل الحرب على جارته فاطمة. وهو حالم بما سوف يحدث فى ليلة الدخلة، ماذا سيفعل وهو مثل أبطال كثيرين سيموتون دون أن يتمكنوا من الوصول إلى تلك الليلة، مثلما حدث فى أفلام حرب أكتوبر ومنها "العمر لحظة"، و"أبناء الصمت".

والشخص المختلف الوحيد هو منير، الذى يسعى لتحقيق النجاح بأسرع الطرق، فهو ابن الطبقة الفقيرة، يحاول الصعود الاجتماعى عن طرق غير مشروعة، مثل: الدعارة، والقوادة، والقمار. واستغلال النساء، وهذه هى قمة النجاح والذكاء والواقعية فى نظره".

هذه الشخصيات الخمس، تحاول الصمود، يموتون الواحد وراء الآخر، ولا يتبقى سوى اثنين، وفى الفجر، يسمعان زحف الدبابات الإسرائيلية بتشكيل جديد لاقتحام الموقع يطلب محمد من شوقى أن يعود إلى القاهرة لتسليم أغنية حمدى، يذهب شوقى، ولكنه يتردد فيعود إلى الموقع لمشاركة محمد فى المعركة

الأخيرة وتتقدم دبابات العدو، ويستعد الشاويش محمد بمدفعه تجاه الممر، حيث تنتظر الدبابات بينما شوقى يغطيه بالرشاش من أعلى. وترتفع أصوات الدبابات فى صراع مع صوت الكورال يردد الأغنية مع صوت حمدى.

ونهاية الفيلم تحول هزيمة الفلاح إلى صمود، وانتصار نفسى، وهذا النوع من الانتصار غير موجود فى بقية الأفلام كما رأينا، ولعل هذا الأمر سيتكرر أيضا فى نهاية فيلم "العصفور" ليوسف شاهين، وقبل أن ننتقل للحديث عن الفيلم، فنحن فى "أغنية على الممر" أمام فيلم عن الحرب، وليس عن السياسة، لكنه مرتبط بحدث سياسى، ألا وهو هزيمة وطن بأكمله.

وفى فيلم "العصفور" يأخذ الفيلم السياسى عن حرب ١٩٦٧ أفضل أشكالها، فنحن لسنا أمام فيلم عن الحرب نفسها، ولكن عن صداها السياسى، سواء قبل اندلاع الحرب أو بعدها. والفيلم يجمع بين أشخاص عديدين ارتبطوا بالحرب، سواء رجال عسكريين، أو رجال سياسية، نحن أمام اثنين أشقاء، الأول رياضى، ضابط مجند، وابن للواء، والثانى رؤوف، ضابط شرطة، موكول له أن يقبض على مجرم خطير فى أسيوط حيث يعمل، لكنه يفشل فى العثور عليه. ويبدو أن الوحيد القادر على الاتصال بهذا المجرم هو الصحفى يوسف الذى ينشر تحقيقات عن الفساد الداخلى من خلال قصة مصنع تابع للقطاع العام، أنشئ قبل ست سنوات فى أسيوط ولم يكتمل البناء إلى الآن بسبب سرقة وتهريب آلاته وأجهزته ليلا بواسطة المجرم أبوخضر، وبيعها إلى مصانع القطاع الخاص.

وكما نرى فنحن أمام أطراف ذوات رؤية سياسية لما يدور فى المجتمع، والأشخاص هنا يتمتعون بحس سياسى عالٍ، كل هذا قبل اندلاع الحرب، ومنهم بهية التى تؤجر بعض الغرف فى شقتها، والتى تساعد يوسف مع ابنتها فاطمة فى اقتفاء أثر عربات القطاع العام التى تنقل الماكينات المسروقة من المصنع لمعرفة الجهة التى تقصدها.

وحرب ١٩٦٧ من منظور الفيلم هى الأمل فى تخليص الوطن من هؤلاء الذين ينخرون فى قلب الوطن، ويمثلون سلطتها الاقتصادية، والسياسية، ابتداء من

اللواء إسماعيل، وحتى مدير المصنع. ولكن هذا الأمل لا يلبث أن يتهدد، فعندما تنشب الحرب - حسب منظور الفيلم - تعم السعادة فى قلوب المواطنين مع سماعها البيانات العسكرية التى تذيع أنباء القتال.. وفى اليوم الثالث للحرب تتضح حقيقة الموقف العسكرى. ويعلم الشعب أن الهزيمة حاقت بالبلد. وفى التاسع من يونيه، يعلن الرئيس جمال عبد الناصر تنحيه، وفى الفيلم الذى عرض فى ٢٦ أغسطس ١٩٧٤، أى قبل عرض فيلم واحد من أفلام نصر أكتوبر، رأى الناس صورة عبد الناصر نفسه فى التليفزيون، يلقى خطاب التنحى، وتأثر الذين يحبون ناصر بهذه المشاهد، مثلما تأثرت بهية، التى كانت أول من نادى برفض التنحى ونزلت إلى الشارع مع رءوف وفاطمة يهتفون "سنحارب" مع المئات من أبناء الشعب المصرى رافضين الهزيمة.

والجدير بالذكر أن الفيلم تم إنتاجه قبل أكتوبر، لكن مشكلات رقابية عديدة أوقفت عرض الفيلم، ورأت الرقابة أن السبب يعود إلى أنه يصور سلبيات عديدة فى المجتمع، لذا فإنه عندما عرض بعد النصر بدا كأنه قد صار تاريخًا، وكأنه على هوى القيادة السياسية فى تلك الفترة، بانتقاد فترة حكم عبد الناصر، التى اشتدت فى العام التالى، من خلال عرض فيلم "الكرنك".

إذًا، فنحن أمام فيلم سياسى فى المقام الأول، سواء من حيث الموضوع، أو من حيث ما تعرض له متاعب رقابية. وقد تفهم عبد المنعم صبحى هذا البعد، فكتب فى مجلة "الإذاعة" - ٧ سبتمبر١٩٧٤ - أن اللجوء إلى كاتب سياسى وأيديولوجى لعمل فيلم سياسى شىء طبيعى من جانب يوسف شاهين. فاختيار لطفى الخولى ككاتب قصة لهذا الفيلم"اختيار موفق، فلطفى الخولى مارس الكتابة القصصية، والكتابة المسرحية إلى جانب كونه كاتبًا سياسيًا. وفى القصة السينمائية "العصفور" يعرض لطفى الخولى لأمة مصر إبان اليأس. وقد آثر أن يعطى فى عمله هذا رؤية سياسية مباشرة من خلال مفارقات اجتماعية متنوعة تمثل مواقف مختلفة للبرجوازية الصغيرة، والفئات الشعبية والقوى العريضة للمجتمع المصرى.

وفى الوقت نفسه كتب فتحى فرج فى مجلة "الطليعة" ـ أكتوبر ١٩٧٤ ـ أن "العصفور عمل فنى ملتزم بقضايا واقعية فعلية. حاول بكل الوضوح السياسى الممكن أن يكشف عن فساد العلاقات الذى أدى إلى نكسة يونيه ثم التركيز على رفض الإنسان عندنا لها".

والفيلم ـ كما هو ملاحظ ـ يطرح قضية النكسة سياسيًا، ويوجه إصبع الاتهام نحو شخصيات تتسلط وتستفيد وتخرب فى الوقت نفسه، ويعطى بعدًا سياسيًا لبهية، التى اكتسبت هوية وطنية، ليس فقط فى موقفها وهى تردد "سنحارب"، بل من خلال الأغنية:

إنتى يا أمــة يا بهيــة          يا أم عقــد وجلابية

الزمن شاب وإنتى شابة

وهى من تأليف أحمد فؤاد نجم، وألحان الشيخ إمام، والمرأة تعطى بلاحدود، منطق حياتها كله لا يعرف الهزيمة، فالحب والعطاء عصب شخصيتها ونكران ذاتها رغم آلامها الشديدة وحياتها القاسية، فإنها تستطيع أن تنسى كل معاناتها وتذوب فى الآخرين.

والجدير بالذكر أن الفيلم قام بتحريف ملحوظ فى هتافات الذين خرجوا لمناداة عبد الناصر، وليس للحرب أو الوطن، حيث لم يكن الناس قد تفهموا بعد مسألة الهزيمة بالصورة نفسها التى يعرفونها، وكل ما صدمهم أنهم لم يتخيلوا أن يترك عبد الناصر مقعد الحكم، وإن شخصًا آخر سيجلس مكانه، كانت له سابقة فى رفع أسعار الأرز ـ الوجبة المصرية الرئيسية ـ عندما كان رئيسا للوزراء.

وفى عام ١٩٨٢عاد على عبد الخالق مرة أخرى إلى حرب يونيه، ولكن من منظور مختلف، ففيلم "وضاع حبى هناك" عبارة عن تمصير لفيلم إيطالى شهير بعنوان "زهرة عباد الشمس" أخرجه دى سيكا عام ١٩٦٧ وبطولة صوفيا لورين ومارشيللو ماستروياني. وفى الفيلم المصرى تحولت الحرب العالمية الثانية إلى حرب يونيه، وصارت الجبهة الروسية بمثابة سيناء.

ونحن - بالطبع - هنا لسنا أمام فيلم سياسى، لكن هناك مرحلة تاريخية يحاول الفيلم أن يركز عليها، فالزوج حسين اختفى فى الحرب، ولم يعد، ومرت سنوات الاستنزاف، حتى قامت حرب أكتوبر، ومع أول زيارة من الصحفيين الأجانب للقنطرة شرق تذهب الزوجة نادية إلى سيناء للبحث عن زوجها، وبعد بحث طويل ترشدها إحدى السيدات عن مكانه، لتفاجئ به وقد تزوج بامرأة أخرى، وتعرف من الأحداث أن الزوج أصيب أثناء الحرب، وإن امرأة سيناوية قامت بإنقاذه بعيدًا عن قوات الاحتلال الإسرائيلية، وتزوجت به، وعاش فاقد الذاكرة.

وقد عادت السينما عام ١٩٩٣ لتقديم حرب ١٩٦٧ بقوة شديدة، مع الرجوع لحرب السويس ١٩٥٦ وذلك من خلال فيلم "أحلام صغيرة" لخالد الحجر. والأحداث تدور هذه المرة فى السويس عام ١٩٦٧، حيث يموت الصبى غريب مع بداية الهزيمة. لينبعث صوته وكأنه آت من العالم الآخر ليحكى قصة حياته القصيرة. وبطريقة الفلاش باك، نعود لحفل زواج أمه بأبيه، وأسباب إطلاق اسم "غريب" عليه حتى يعيش لأن كل أبناء أمه السابقين قد ماتوا، والأب هو أحد أبطال المقاومة فى عام ١٩٥٦ ... ويدفع حياته أثناء إحدى العمليات، وتموت الجدة حزنًا على ابنها، ولايترك الأب شيئًا للأم.

وأهمية الأب أن ظله موجود دائمًا فى ذاكرة الابن، وأيضًا فى مخيلة الأم هدى، التى اضطرت أن تتزوج برجل آخر، وهناك شخص يدعى محمود، كان صديقًا للأب. وأهمية هذه الشخصية أنها تؤجج الحس الوطنى، وغريب يشترك من خلال محمود فى طبع المنشورات ضد إسرائيل، كما أنه مولع بالزعيم عبدالناصر، ويراه أبًا له، وحاميًا لبيته وبلده من عدوان اليهود.

وغريب يرفض أن يلحق بأمه إلى القاهرة، بعد أن تزوجت، بخاصة بعد أن اندلعت الحرب، غير عابئ بالعدوان الإسرائيلى الشرس على المدينة، وتدميرها مع انسحاب الجيش المصرى من سيناء وسقوط الآلاف فى الميدان.

وفى الفيلم.. يظهر خطاب التنحى مرة ثانية، ويشاهد الصبى فى التليفزيون ويصدم بقرار عبد الناصر بالتنحى عن الحكم، ينهار غريب. ويندفع وسط

المظاهرت الشعبية الصاخبة التى خرجت لتطالب عبد الناصر بالعدول عن التنحى، لكنه يسقط تحت عجلات إحدى سيارات الجماهير، ويلقى حتفه.

والجدير بالذكر أن الحجر أحد تلاميذ يوسف شاهين، وأن أفلام مصر العالمية هى التى قامت بإنتاج الفيلم وتوزيعه. ومن الواضح تأثره باستعانة شاهين لخطاب التنحى، وقد صور الفيلم حالات الهجرة الجماعية، من مدينة السويس داخل لقطات مليئة بالغبار الذى يوحى بالكآبة الشديدة.

وفى فيلم "باحب السيما" لأسامة فوزى عام ٢٠٠٤، سمع الناس من جديد خطاب تنحى عبد الناصر من خلال الأسرة التى ذهبت إلى المصيف فى بلطيم، كان المصيف مبكرًا، ولا توجد هناك سوى الأسرة التى تلقت نبأ التنحى، وفى هذه المرة لم نر صورة عبد الناصر مثلما حدث فى "العصفور" لكننا استمعنا إليه وسط الأحداث، وكان تأثيره على المتفرج أقل مما حدث فى الفيلم الأسبق.

الغريب فى هذا الأمر أن ثلاثة من صناع الأفلام السياسية والوطنية. التى ذكرناها هنا، كانوا من أوائل دعاة التطبيع مع إسرائيل، أولهم على سالم، الذى كان من أوائل الكتّاب الذين زاروا إسرائيل ودعوا إلى السلام معها، والاعتراف بها، والتطبيع، ثم لطفى الخولى، أحد أقطاب كوبنهاجن. ثم خالد الحجر الذى أخرج فيلمًا فى بريطانيا عن قصة حب يهودية عربية..!



أغنية على الممر





العصفور

## الفصل الثانى عشر

# أكتوبر ١٩٧٣

كان النصر السياسى فى عام ١٩٥٦، ثم النصر العسكرى فى ١٩٧٣ سببًا فى سرعة إخراج أفلام عن هذا النصر، وذلك قبل أن تبرد جذوته أسوة بما يحدث عادة فى الحياة الاجتماعية المصرية.

لذا فسرعان ما رأينا على الشاشة قصص البطولات الحربية، وتكثف ظهور حرب أكتوبر فى السينما فى العامين الأولين بعد نهاية الحرب، أى خلال عامى ١٩٧٤، ١٩٧٥وإن كانت هناك أفلام أخرى ظهرت بعد هذا التاريخ، مثل "العمر لحظة" لمحمد راضى الذى عرض فى ١٩٧٧. أما هذه الأفلام فهى - على وجه الترتيب - : "الرصاصة لاتزال فى جيبى" لحسام الدين مصطفى، و"الوفاء العظيم" لحلمى رفلة فى ٦ أكتوبر ١٩٧٤، ثم "بدور" لنادر جلال فى ١٤ أكتوبر ١٩٧٤، و"أبناء الصمت" لمحمد راضى فى ١٦ نوفمبر ١٩٧٤، ثم "حتى آخر العمر" فى ٥ أكتوبر ١٩٧٥ لأشرف فهمى، ثم يأتى "العمر لحظة" بعد عامين.

وإذا كانت الأفلام السينمائية التى صورت عن حرب ١٩٤٨ قد اهتمت بدوائر تجار الأسلحة الفاسدة، وأن أفلامًا عن حرب ١٩٥٦ نقلت الواقع الشعبى، وأفلام عن حرب ١٩٦٧ نقلت المرارة الاجتماعية، فإن أغلب الأفلام التى تم تصويرها عن حرب أكتوبر١٩٧٣ كانت أغلبها مصبوغًا بالصبغة العسكرية، أى أنها أفلام كان عليها أن تستعين باللقطات الحقيقية حول العبور، وتدمير خط بارليف، ثم تصوير بعض المواجهات فى سيناء - شرق القناة - والتأكيد على الانتصار العسكرى، بخاصة خلال المواجهات العسكرية الأولى.

ولا يمنع هذا أن السينما لم تتخل عن مزج قصص الحب بوقائع الحرب، لدرجة أنه فى فيلم "بدور" غلبت وقائع القصة التى تولدت بين عامل المجارى صابر وبين الفتاة بدور على موضوع الحرب، وكأننا لسنا أمام فيلم عن آكتوبر، وكأننا أمام فيلم اجتماعى عادى، فلما نشبت الحرب، قام صانعوه بتغيير وقائعه وأضافوا حكاية تجنيد صابر، ثم ذهابه إلى الحرب، ومقابلة غريمه على قلب صابرين، الذى عاد ليعلن بعد نهاية الحرب أن صابر قد مات.

ونحن أمام مجموعة أفلام عن الحرب فى دراسة حول الفيلم السياسى، فهل كان هناك بعد سياسى لهذه الأفلام، أم أن البعد الاجتماعى غالبًا؟

بمراجعة الأفلام التى تم إنتاجها عن حرب فلسطين، ثم عن حرب أكتوبر، فسوف نكتشف أن الأولى أفلام سياسية فى المقام الأول، أى أننا عرفنا بعض الدهاليز السياسية التى أثرت على الحرب، من مواقف الملك أو الوزراء الذين ساندوا تجار الأسلحة. ثم قيام بعض شخصيات ذوات قدرة على إصدار القرار السياسى بالمشاركة فى جلب الهزيمة، لكن هذا الأمر لم يحدث بالمرة بالنسبة إلى الأفلام التى صورت عن الحروب التالية، صحيح أن الشعب غنى لجمال عبدالناصر فى "بورسعيد" وبارك تأميم القناة، لكن السينما لم تقترب من رجل القرار السياسى بالمرة، وكذلك بالنسبة لعدوان ١٩٦٧، حيث إن كل ما رأيناه عن صانع القرار هو خطاب التنحى فى فيلم "العصفور"، وبالطبع فإن قرار الحرب سياسى فى المقام الأول، لكن لا شك أن الفيلم يصطبغ بصبغة سياسية لو تتبعنا الظروف التى أحاطت بصدوره، وما يدور فى الدهاليز، وهل كانت هناك

معارضات، أم أن هذا اتفاق من الجميع، وذلك مثلما حدث بالنسبة إلى تأميم قناة السويس فى فيلم "ناصر ٥٦" لمحمد فاضل ١٩٩٦.

لذا فإننا هنا أمام أفلام ذات طابع عسكرى منها ذات طابع سياسى وقد بدا القرار السياسى بعيدًا عن الحدث الدرامى، وعشنا فى هذه الأفلام مع العسكريين الذين أدوا الواجب على خير ما يكون، وعبروا من الهزيمة النفسية والعسكرية إلى النصر الاجتماعى والسياسى، والعسكرى.

كما أن هناك ملحوظة مهمة للغاية،وهى أن بعض النصوص الأصلية التى أخذت عنها هذه الأفلام كانت مكتوبة فى المقام الأول تعبيرًا عن مرارة النكسة، وما أصاب الجيش، والناس عقب الهزيمة التى لحقت بالجيش فى سيناء، مثل رواية قصيرة كتبها إحسان عبد القدوس بعنوان "الرصاصة لا تزال فى جيبى" نشرها أولا فى الصحف وصدرت فى مجموعة بعنوان "لا أستطيع أن أفكر وأنا أرقص" عام ١٩٦٧، أى بعد اندلاع حرب يونيه بعدة أشهر.

وعندما قامت الحرب، بدت الرواية القصيرة، كأنها تكمل جزءًا مهمًا ناقصًا فى القصة، لأنه من المهم أن تكتمل أحداث الهزيمة بانتصار اجتماعى، وسياسى، وعسكرى، ونحن نتوقف عند هذه النقطة، لأنه فى الفيلم هناك مشهدان بالغا الأهمية فى حياة محمد عبد الكريم، المتعلم الشاب الفلاح، الذى شارك فى الحربين معا، كان عليه أن يعود إلى قريته فى المرة الأولى حاملا الهزيمة، وفى الثانية رافعًا راية النصر، فبعد الهزيمة يركب القطار، ويتعرض لسخرية بعض ركاب القطار - بشكل مباشر - يوجهون إليه الإهانات فلا يرد، أما فى المرة الثانية فإن ركاب القطار نفسه يتبادلون معه التهانى والمشاعر النبيلة فهو رمز لما تحقق للوطن من هزيمة فى المرة الأولى، ثم ما جاء له من نصر فى المرة الثانية ولا شك أن هذا يعكس ظاهرة اجتماعية كانت تحدث فى الفترة بين عامى١٩٦٧، و١٩٧٤، أى بين زمن النكسة، وزمن عرض الفيلم.

وقد توقفنا عند الجانب السياسى فى هذه الأفلام لسبب مهم، وبارز، وهو اندلاع الحرب بشكل مفاجئ، وذلك بعد فترة انتظار طويلة، وحرب فترة استنزاف

مرهقة، وقلق اجتماعى، وإحساس عام بالإحباط ولد نوعًا من الرضا السياسى على المستوى الشعبى، وأكسب ذلك القيادة السياسية شعبية واضحة، وإن كان ذلك لم يتضح سينمائيًا على الأقل فى الأفلام الأولى التى تم إنتاجها عن حرب أكتوبر.

وفى كل هذه الأفلام لم نر أية إشارة إلى صانع القرار أنور السادات، ولم تظهر له صورة فى أى من هذه الأفلام، وإن كان مشهد تقليد أحمد إسماعيل درجة المشير قد ظهرت فى أفلام غير سياسية.

فالأفلام التى نحن بصدد الحديث عنها ليست أفلامًا سياسية بالمعنى المفهوم، فرجال السياسة غير موجودين هنا بأية صورة، ولكن ظلالهم هى التى تحرك الأحداث.

ولعل أهم هذه الأفلام "الرصاصة لاتزال فى جيبى" وكما أشرنا، فإن الكاتب نشر القصة باسم "رصاصة واحدة فى جيبى" عقب النكسة. وبعد حرب أكتوبر أكمل القصة بعنوان "الرصاصة لاتزال فى جيبى" ونشرها أيضا فى الجريدة نفسها ـ أخبار اليوم ـ والاثنان بمثابة رسالة يرسلها الجندى محمد إلى صديق له، روى فيها قصته مع السلاح قبل وبعد النكسة.

وفى المقال الذى نشره مجدى فهمى فى مجلة "الشبكة" عن الفيلم أعطى للعمل بعدًا سياسيًا، لكن أجمل ما فى المقال هو تلك المقدمة الطويلة الفياضة، التى يهمنا نقلها بالكامل؛ لأنها تعبر عن حال الوطن وأهله قبل الحرب، حيث قال بكل جيشان:

● فى القلب كان جرح

● فى الجرح كان عمق

● والجراح العميقة تتطلب وقتًا أطول حتى تشفى.. وتحتاج عناية، لا تسرى العلة فى الجسد كله، فالتسمم قد يكون نتيجة جرح صغير أهمل، والجرح الذى يحتوى على صديد لا يندمل. لا بد من تنظيفه وتطهيره أولاً.

● هذه جراح الأجساد..

● وأصعب منها جراح النفس. مدتها قد لا تكون عمرًا بأكمله ومن آثارها قد تكون أبدية وإن لم ترها عين. وأقسى منها جرح الأوطان. جرح الوطن ينزف من كل قلب.

● ويؤلم كل فرد الوطن الجريح لا يصرخ، وإنما الصراع يكون فى حناجر الشعب. صراخ جماعى محموم حتى لو لم يكن مسموعًا.

● وجرح الوطن جريمة.. طعنة غادرة استقرت فى ظهرها عام ١٩٦٧. قالوا إنها كانت نكسة وقالوا إنها هزيمة معركة، وليست خسارة حرب. وقالوا.. وقالوا..

● ولكن مصر كانت جريحة. لا تهم التسمية. وإنما المهم هو ذلك النزيف الذى أصاب قلب مصر ووجدان مصر وكل مصر.

● لا بد فى النهاية من أن تطرد الغفوه عن عيونها وأن يعود زئيرها القوى يهز الغابة هزًا.

● والأسود المصرية استيقظت فى الثانية بعد الظهر من يوم ٦ أكتوبر - ١٠ رمضان - عام١٩٧٣.. وكان لا بد من الرد على الجراح بأخرى أثخن منها وأعمق.

● خاضت مصر حربها ببسالة وشجاعة وعنف.. وتحققت المعجزة.. عبرت القناة أكبر سد مائى.

وقد استفاض الناقد فى مرثاة عذبة عن قيمة النصر، وأعطى الفيلم والنص القصصى، مغزى سياسيًا، وأهمية الفيلم أنه مر مع بطله محمد المغاورى من وقائع سنوات الهزيمة إلى النصر، أى الزمن الدرامى للفيلم، تضمن وقائع يونيه ١٩٦٧، وأكتوبر ١٩٧٣، بل إن الأحداث سبقت هذا التاريخ الأول، باعتبار أن البطل هنا عاش نوعين من الحرب.. حرب خاصة به، وبشرفه المهان، حين اغتصب عباس بك ابنة عمه وحبيبته فاطمة، وأيضا حربًا خاصة بالوطن، الذى انتهكه العدوان، فكان أقرب إلى الاغتصاب، وبدا الوطن المهزوم أشبه بفاطمة المغتصبة، كلاهما ذليل، ضعيف، يود أن يخرج من دائرة الإهانة إلى دائرة الكرامة.

وليس هناك فارق بين عباس، واسرائيل، فالأول سعى إلى السيطرة على البلد التى جاءها من الخارج، وأمكنه بكل مكر أن يتحكم فى الأرض، وأصحابها، وأن يغرى الفلاحين. واستطاع فى النهاية أن يفقد فاطمة بكارتها".

إن إسرائيل هى التى تسللت إلى فلسطين، وتمالكت الأرض، وحاربت العرب أكثر من مرة، وأفقدتهم فى حربها معهم الكثير من إحساسهم بالاعتزاز، لذا فإن محمد هنا يفتقد الوطن الكريم، والصبية البكر.

وقد صار أمامه ثأران: من عباس، ومن أعداء الوطن، ففى عام ١٩٦٧ كان أحد الجنود الذين هربوا، بعد أن أبادت الكتائب الإسرائيلية أفراد فرقته، وكاد أن يتم أسره، لولا أن نجح وعاد عن طريق بعض البدو إلى الوطن.. وقد بدت كما أشرنا، حالته النفسية الكسيرة والناس يسخرون منه فى القطار فلم يقدر على الانتقام لشرفه وهو جريح فى شرف الوطن.

وهناك حالة خاصة أقرب إلى الاستنزاف، فالفتاة الجريحة صارت منالا من أشخاص لا يستحقونها، مثل أحد العاملين فى الجمعية التعاونية الذين يرغبون فى الزواج بها لكن فاطمة ترفض.

والفيلم ملىء بالرمزية، رمز الرصاصة، ورمز لعباس، ولكن من الناحية العسكرية الفيلم واقعى، وحسب ماجاء فى كتابة مجدى فهمى أن الجيش المصرى "حارب من جديد خصيصًا من أجل هذا الفيلم فقد وضعت القوات المسلحة أفرادها وضباطها وأسلحتها وخبراتها فى خدمة هذا الفيلم. حتى جاءت الحرب على الشاشة صورة حية من الحرب الأصلية.

وقد أجمع النقّاد أن أقوى ما فى الفيلم معاركه الحربية، وهو ـ بالطبع ـ أول فيلم عربى يقدم معارك حربية حديثة على مستوى راقٍ، وقد قام بإخراج المعارك الحربية كل من الإيطاليين ماريو مافى، وك. كونرى بالإضافة إلى المخرج خليل شوقى.

لكن ـ كما أشرنا ـ فإنه بعيد عن الرمز. ولا يعتبر فيلمًا سياسيًا بالمعنى العام، فأبطال الفيلم من الجنود الصغار، وذلك فى المجال العسكرى أما فى الميدان

المدنى، فإن أبطاله من أهل القرية، والقرية فى الكثير من السينما المصرية ترمز إلى الوطن وعبق طينها، وأصالة أهلها.. ولم نر المدينة قط فى أحداث الفيلم، كما لم يكن هناك رجل سياسى واحد.. صحيح أن هناك ضابطًا مثل مروان الذى نفهم أنه يعمل فى الاستخبارات، ثم هو يحارب فى الجبهة مع زملائه من كافة الأسلحة.

وينطبق المعنى الحربى، أكثر منه السياسى، فى بقية الأفلام التى تدور عن حرب أكتوبر، فليست هناك - كما أشرنا - أية وقائع حول صنع القرار السياسى، المتعلق ببداية الحرب، أو حتى القوى السياسية ودورها فى الحرب، وقد تكرر هذا فى بقية الأفلام عن الحرب، بخاصة "الوفاء العظيم"، و"بدور".

ففى فيلم "الوفاء العظيم" نحن أمام قصة أشبه بالقصص الأمريكية عن الحرب. قصة ميلودرامية متشعبة الأحداث، تقع الحرب، فتكون سببًا فى أن تتولد صداقة بين اثنين من الخصوم يتنافسان على حب الفتاة نفسها فتصبح الحرب بمثابة مطهر لعلاقات قديمة، وهو موضوع متكرر فى أفلام عديدة بدرجات مختلفة مثل: "بدور"، و "لا تطفئ الشمس".

وأعتقد أن الجرعة السياسية بدت أكثر وضوحًا فى فيلم "أبناء الصمت" من الأفلام الأخرى، ولذا سنتوقف عند هذا الفيلم؛ حيث سنؤكد بعده السياسى بما كتبه المؤلف مجيد طوبيا فى الكراس الدعائى للفيلم قائلا:

● يدافع الصحفى الكبير أحمد راجى عن نفسه أمام الصحفية الجديدة نبيلة عويس قائلا:

● من أين جاءنى هذا الروماتيزم الذى يعذبنى فى ركبتى اليسرى، من الغرفة الرطبة التى كنت أقطن فيها مع أسرتى، ومن السجن السياسى فى الأربعينيات، ومن برش المعتقل فى الخمسينيات، ولا أحد يذكر لى هذا، الجميع يظنوننى نبيًا؟ وينتقدوننى ويتطاولون. لا يعرف عذاب المعتقل، إلا لمن تعرض له".

● ولعل هذه الشخصية هى الوحيدة التى تعطى بعدًا سياسيًا للفيلم باعتباره ركيزة شخصية ضمن شخصيات أخرى ذهبت إلى الجبهة لتحارب، من بينها

مجدى الأعسر الذى تخرج فى جامعة القاهرة ومنها إلى جبهة القتال مباشرة، وكان أحد رفاق الملجأ الذى ينام فيه قد استشهد فى إحدى عمليات حرب الاستنزاف.

والفيلم ملىء بالنماذج الإنسانية، لكن نموذج الصحفى المشهور أحمد راجى يعطى بعدًا سياسيًا حقيقيًا للفيلم، فهو ليس انتهازيًا، ولكنه عرف المعاناة فى السجون السياسية، وتعب من قسوة المعتقل وذله، فاستكان ورضى بأن يكون مجندًا لأى تصرف من تصرفات السلطة فى مواجهة المحررين الشبان الثائرين على وضع الجريدة. وهذا الصحفى هو - بلا شك - الشخص الوحيد الذى يمكنه أن يلعب دورًا سياسيًا فى الفيلم، حيث إنه محرم على العسكريين الانتماء أو التعامل فى السياسة، أو التحزب، ولذا فإن كافة المجندين، والعسكريين فى هذه الأفلام عليهم فقط تنفيذ الأوامر بعيدًا عن السياسة، سواء أكانوا معارضين أو غير منتمين سياسيًا قبل التجنيد، ولذا فإن السياسة لم تدخل إلى القوات المسلحة لا فى هذه الأفلام، ولا فى غيرها.

ولذا، فسوف نرى شخصية الصحفى الذى له دور سياسى متكرر فى فيلم "العمر لحظة" لنفس المخرج محمد راضى، أما بقية الأشخاص، فإن لديهم مشكلاتهم الاجتماعية، وشعورهم الوطنى المتدفق، ورغبتهم فى تحرير الوطن من نكسته، ومنهم - على سبيل المثال - مجدى المقاتل فى الجبهة، الذى يدفع بخطيبته الصحفية إلى الشعور بالانتماء، لتشمل الإحساس بهموم وطنها بخاصة بعد زيارتها للجرحى فى المستشفى والمهجرين فى مديرية التحرير، ولقرية المقاتل صابر فى الصعيد. وصابر هذا مدرس ابتدائى يعود مع كل إجازة إلى زملاء الملجأ بإوزة محمرة ترسلها أمه معه إليهم، مما يعكس بساطة وتعاطف الناس ومدى كرمهم الفطرى، إذ قد تمثل هذه الهدية عبئًا ماليًا على أسرة فقيرة.

وهناك أيضًا شلبى، الفلاح القادم من طين الدلتا للقتال فى سيناء، ومحمود السويسى العامل فى الزيتية الذى هاجرت أسرته إلى مديرية التحرير مع المليون مواطن من مدن القناة الثلاثة، وقد استقبل النقّاد هذا الفيلم على أحسن ما يكون الاستقبال: حيث تحدث مجيد طوبيا عن عدة أسباب لتأخير إنتاج الفيلم وعرضه

بعد عام من مجموعة الأفلام المذكورة سابقًا. قائلا فى نشرة المركز القومى للسينما إن السبب "نظرا لاستهتار واحد أو اثنين من الممثلين النجوم، وعدم احترامهم لمواعيد التصوير فى اليومين الأخيرين للدوبلاج. كان السبب فى تأخير عرض الفيلم فى الذكرى الأولى لحرب أكتوبر. هذا إلى جانب أن الفيلم كان من المفروض أن ينتج قبل ذلك بفترة. إلا أن عدة أسباب أدت إلى هذا التأخير منها:

١ ـ إلغاء المؤسسة وإيقاف الإنتاج.

٢ ـ خوف منتجى القطاع الخاص من المغامرة بإنتاج الفيلم.

والفيلم بأكمله يدور فى الثكنات العسكرية وملاجئ الجنود المحاربين، وكان عليه أن يخرج لبعض الوقت من هذه الأقبية، أو أجواء القتال من أجل إضفاء حس إنسانى لإبطاله، ولعله الفيلم الأوحد الذى يدور فى هذه الأماكن، بشكل أكثر كثافة من كل الأفلام التى ذكرناها، وسوف نجد ذلك يتكرر فى فيلم "العمر لحظة" المأخوذ عن رواية ليوسف السباعى.

ومن المهم الملاحظة أن أغلب الأفلام التى صورت حرب أكتوبر مأخوذة عن نصوص أدبية، ومنها بالطبع "حتى آخر العمر" الذى كتب له السيناريو يوسف السباعى عن قصة قصيرة للكاتبة السورية "نينا الرحبانى"، وهو أيضًا فيلم عن حياة شخصية عسكرية بعد أن اشتركت فى حرب أكتوبر. وهو ليس فيلمًا نقيًا عن الحرب، نحن أمام قصة حب، بين ضابط يذهب إلى الحرب ويصاب، وزوجة معرضة لإغراء من الذين يحيطون بها فى النادى. لكن ظل الحرب باقية على الأشخاص الذين شاركوا فيها ومن يحوطونهم.

لكن البعد السياسى هنا غير ملموس، أيضًا لنفس السبب المذكور، لأن المقاتل، والمجند، عليه الطاعة وعدم الخوض فى مسائل السياسة، لأنه فى المقام الأول يقاتل من أجل الوطن.

وكما سبقت الإشارة، إن أغلب الروايات الأدبية التى أخرجت للسينما عن حرب أكتوبر قد كتبت كلها قبل الحرب نفسها، أى إبان حرب الاستنزاف. ومنها رواية "العمر لحظة" التى نشرها يوسف السباعى فى مجلة "المصور" فى حلقات

مسلسلة، ثم صدرت فى كتاب.. وعند النصر كان على كاتبى السيناريو حسين حلمى المهندس، ووجيه نجيب أن يضيفا قصة الانتصار.

وللفيلم صبغته السياسية، مثل "أبناء الصمت" بل إن هناك تشابهًا ملحوظًا، من حيث إدانة الصحفيين الكبار الذين يبدون بالغى السلبية إزاء ما يحدث. ويكتبون الشعارات، وأيضًا لأن أغلب الأحداث تدور فى داخل المناطق العسكرية، والثكنات، وأبطال الفيلم هنا من الضباط العاملين، ليسوا المجندين، كما يهتم الفيلم بإلقاء الضوء على الأحوال الاجتماعية لبعض الجنود، ومن المهم هنا إلقاء الضوء على الجانب السياسى فى الفيلم من خلال علاقة الصحافة بالجو السياسى العام فى مصر، وحالة الإحساس الدفين بالهزيمة والنكسة، فإذا كان الصحفى فى "أبناء الصمت" قد وصل إلى حالة عالية من اليأس والإحباط تبعًا للمواقف السياسية القديمة التى وقفتها الأنظمة الحاكمة قبل أن يصبح رئيس تحرير فإننا هنا أمام اثنين من الصحفيين، الأول هو عبد القادر رئيس تحرير جريدة كبرى، لايبالى بشىء سوى متعته وإشباع نزواته. ويتخذ لنفسه عشيقة، ويقضى ليالى حمراء، فى وقت يعانى الوطن من نكسة، وليس لهذا الصحفى أى ماضٍ سياسى، لكن لاشك أن وجوده على رأس صحيفة قومية يعنى فى المقام الأول أن النظام السياسى يؤيده.

وعبد القادر هذا يكتب مقالات تدعو إلى اليأس، وبعث روح الإحساس العام بالهزيمة فى النفوس بعد هزيمة يونيه ١٩٦٧. لكن زوجة الصحفى نعمت تولى كل اهتمامها للقضية الوطنية وتتطوع للعمل فى إحدى المستشفيات، وهناك تتعرف بالمقاتل المصاب محمود الذى يعانى هو الآخر فى حياته الزوجية. ونعمت ترعى المصابين وتحمل رسائلهم إلى أهاليهم، وتشاركهم فى حل مشكلاتهم، تسافر إلى الجبهة، وتكتب تحقيقات صحفية عن المعارك المستمرة بين الجيش المصرى والإسرائيلى، ثم تنشب الحرب ويصاب محمود للمرة الثانية يموت بين يدى نعمت.





الرصاصة لا تزال فى جيبى

## الفصل الثالث عشر

# البوليس السياسى

إنه مصنوع من أجل حماية السلطة السياسية العليا.. مهما تغيرت أسماؤه عرفناه فى السينما باسم البوليس السياسى، ثم تغير اسمه إلى المباحث العامة وشاهدنا وكالة الاستخبارات تقوم بدوره فى بعض الأفلام، ثم صار اسمه جهاز "أمن الدولة". وبعد ثورة يناير حمل اسم "الأمن الوطنى".

وفى كل العصور، فإن دوره هو الوقوف ضد أعداء سياسة الدولة، بخاصة فى الداخل، وحسب العصور، فإن خصومه تتغير أسماؤهم، وأيديولوجياتهم، وأفكارهم، وعقائدهم الدينية، من فدائيين فى العصر الملكى، إلى شيوعيين، وكتاب مناهضين، ثم إلى تيارات دينية فى السنوات التى سبقت ٢٥ يناير، ورجال هذه الأجهزة ينظرون بريبة إلى خصومهم يستخدمون معهم كافة أساليب التعذيب، من أجل الاعتراف بما لديهم من معلومات حتى وإن كانت كاذبة.

وحسب العصر الذى ينتمون إليه، وإن كان الدور واحدًا فالتعاطف معهم أو ضدهم يتباين من فيلم إلى آخر، ولعل تباين الأشكال التى ظهروا بها قد جعلت الصورة والتعاطف معهم يتباين أيضا، فهم زوار الفجر الذين يأتون للقبض على خصومهم فى ساعات متأخرة من الليل، يأخذونهم فى لحظات مقبضة للغاية، يضعون على أعينهم غمامات سوداء، حتى لا يعرفوا إلى أين مصائرهم، وزياراتهم أثناء الفجر مرتبطة بالتأكيد بوجود الشخص فى المنزل، فى حالة نوم بعيدًا عن أعين الجيران، وبهدوء شديد، وأيضًا للاحتفاظ بهيبة خاصة، مرتبطة فى أغلب الأحيان بالتخويف والرعب لدى قلوب الخصوم، وذلك تبعًا لأساليب التعذيب والدفع بهم للاعتراف.

ولعل أبرز صورة تتضح وتثبت فى أعين المتفرجين كانت من خلال فيلم "فى بيتنا رجل" لهنرى بركات ١٩٦١، فعبد الحميد الذى يكتشف وجود إبراهيم فى منزل عمه، يهدد أسرة العم بالموافقة على أن يتزوج بابنتهم مقابل السكوت على ما يعرفه من وجود الطالب الذى اغتال رئيس الوزراء، واختفى فى بيتهم، وعندما يجدد طلبه على ابنة عمه، تعلن رفضها التام للزواج بشاب عاطل أشبه بفاسق، بخاصة أن إبراهيم كان قد غادر البيت، ويهدد عبد الحميد بأنه سوف يبلغ المسئولين بخاصة أن هناك مكافأة ضخمة مرصودة للإبلاغ بأية معلومات عن الطالب الهارب الذى قتل رئيس الوزراء.

وينطلق عبد الحميد فى الطريق تطارده ابنة العم حتى يدخل مديرية الأمن، ويلتقى بالضابط المسئول، وقبل أن يعترف تدخل ابنة العم سميحة، فيغير عبدالحميد من اعترافه ويتراجع، لكن ضابط البوليس السياسى يكون بذكائه قد التقط أن هناك شيئًا مؤكدًا وراء هذه الزيارة، ويقرر أن يرسل رجاله لمراقبة تحركات عبد الحميد الذى قال إنه يعرف مكان إبراهيم وأنه بالتأكيد موجود فى القاهرة، لكن عبد الحميد يجد نفسه مراقبًا، وهناك فى النص الأدبى إشارة واضحة إلى آلية المراقبة، فعبد الحميد يقرر أن يتصرف بشكل طبيعى وألا يتخفى بالمرة، أو جعل من يراقبونه يحسون أنه يعرف بأنه مراقب.

وقد تحدث سامى السلامونى فى مجلة "فن" حول مشهد المواجهة بين رجل البوليس السياسى، وبين عبد الحميد بأنه كله هزيل ومفتعل بهدف إحداث التوتر، لكنه يؤدى إلى وعى عبد الحميد المفاجئ بحقارة ما كان موشكا على فعله، بل ويؤدى إلى تغيير وعيه من خلال الحب بما يحدث فى وطنه دون أن يتلفت إليه من قبل، إلى حد أنه عندما قضى عليه بعد ذلك ويتعرض للتعذيب فلا يبوح بشىء.

البوليس السياسى هنا بالغ الذكاء، لماح، يلتقط ما بين الكلمات، ينجح فى معرفة أن إبراهيم كان فى المنزل، يقتحم الدار فى لحظة غير منتظرة، ويفتش عن آثار تدل على وجود الشاب فى البيت، ويعثر على الورقة التى كتبت عليها الشهادتين وعلى خط إبراهيم على نصف الشهادة مع الابنة نوال، فيتم اعتقال أعضاء الأسرة الذين يتعرضون للتعذيب.

البوليس السياسى هنا يؤدى عمله، ولكن الفيلم يقدمه بصورة كريهة، بخاصة أن من يقبض عليهم ويعذبهم أفراد أسرة مصرية طيبة، لم تعمل قط بالسياسة، ولكن حسًا وطنيًا تنامى فجأة فى داخلها، فكان الثمن تعذيب كل من إبراهيم ومحيى، رغم أن الفيلم لم يكشف ماذا جرى بالضبط للأب وزوجته، وابنتيه نوال وسميحة، أما إبراهيم فإنه يهاجم مع حفنة من زملائه معسكرًا لجنود الاحتلال البريطانى، ويموت على أسواره برصاص الأعداء بعد أن ينجح فى زرع المتفجرات التى تنسف المعسكر.

وهناك محطة ثانية للبوليس السياسى جسد فيها أحد رجاله نفس الممثل الذى جسده فى الفيلم السابق - توفيق الدقن - الذى اعتادت السينما أن تقدمه على أساس أنه شرير الأفلام، وذلك فى فيلم "وداعا أيها الليل"، إخراج حسن رضا، عن قصة لفؤاد جندى ١٩٦٦، وفى الفيلم يقوم البوليس السياسى بالقبض على أحمد طالب فى كلية الحقوق، أثناء اشتراكه فى مظاهرة سياسية ويودع فى السجن ويتم تعذيبه بواسطة البوليس السياسى، ثم يتم إطلاق سراحه.

وقد استخدم البوليس السياسى نفس آلية التعذيب المتسم بقسوة ووحشية من أجل أن يعترف أحمد بشركائه، رغم أن دوره وطنى، ولم يتعد حدود التظاهر

السياسية، أى أن مافعله هنا لم يقترب من الاغتيال السياسى مثلما حدث فى فيلم "فى بيتنا رجل".

وفى السبعينيات تأخر كثيرًا عرض فيلم "زائر الفجر" لممدوح شكرى، بالطبع لأن الفيلم يتناول بالاحتقار أساليب المباحث السياسية وإذا كانت السينما قد انتقدت الإدارة فلأنها فى أفلام سابقة انتقدت نظامًا سياسيًا سابقًا، لكن الفيلم هذا انتقد المباحث السياسية إبان مدة إعداد الفيلم، أى فى السبعينيات، لذا قامت حملة ضخمة لمناصرة الفيلم، ومن بين الذين كرسوا أفلامهم للكتابة عن هذا الموضوع قبل العرض وبعده رءوف توفيق فى مجلة صباح الخير، حيث كتب تحت عنوان أفلام معروضة لماذا.. أفلام ممنوعة لماذا؟.. أنه قد كتب عن هذا الموضوع أربع مرات، حيث استند إلى كلمات قالها حسن عبد المنعم وكيل وزارة الثقافة الذى قال حول فيلم "زائر الفجر": إذا كانت وظيفة الفن فى حياتنا هى إشاعة اليأس وتأكيد روح الهزيمة بالصورة التى تبناها الفيلم فإننى أرفض هذا الفن، وأعتبره فنًا منحرفًا عن رسالة الفن المقدسة، وهى إشاعة الأمل وتأكيد انتفاضة العمل من أجل النصر.

وعندما تم السماح بعرض الفيلم عام ١٩٧٥ كتب عما حذفته الرقابة من زائر الفجر، وكان الفيلم قد عرض بعد وفاة مأسوية للمخرج فى إحدى مستشفيات القاهرة الفقيرة. وكتب الناقد قائلا: إنه عندما خرج الفيلم من بين أيدى الرقابة، كان المقص الأعمى قد بتر أجزاء من الحوار، وبعض المشاهد التى تدين الفساد حتى صرخة الاحتجاج ضد الظلم اقتطعوها، حتى صرخة اللوعة والفجيعة لما حدث فى لمصر.. اقتطعوها.

نحن نحاول أن نبرر هذا البتر.. وبأى منطق فكروا وقرروا.. فلا نجد منطقًا معقولاً..

وقد أشار الكاتب أن من بين المشاهد المقطوعة أن الصحفية عندما منعت أحد المصورين الأجانب من التقاط صور الأطفال المتسولين والجائعين والمتشردين حول جامع السيدة زينب فى القاهرة، حبها لبلدها دفعها لأن تتقدم نحو المصور الأجنبى لتمنعه من التقاط الصور البشعة لكن أحد المخبرين يتصدى لها،

ويضرب الأطفال فتشتبك معه فى مشادة كلامية حول أسلوب ضرب الأطفال، فيتهمها المخبر بأنها تتعدى على اختصاصه.

كما أن مساعد وكيل النيابة حين يقوم رجل من ذوى السلطان بمؤازرة شبكة دعارة فيردد: القانون بيحمى اللى فوق بس.

ويشير الفيلم أن الصحفية الشابه نادية الشريف ماتت بسبب هبوط مفاجئ فى القلب، بخاصة أنها كانت تعانى من مرض القلب فى الفترة الأخيرة، ويكتشف وكيل النيابة حسن أن الزيارات المتكررة لزوار الفجر قد أنهكتها بعد أن سعت لكشف العديد من قضايا فساد لها علاقة مباشرة برجال لهم مكانتهم فى السلطات السياسية.

فقد اعتادت نادية انتقاد الأوضاع الخاطئة، فدخلت السجن وعذبت مما جعلها تزداد تمردًا وثورة، وتنتمى إلى جماعة ثورية ينتمى إليها مدير تحرير إحدى الصحف الذى جمعته بنادية صداقة لاقتراب أفكارهما.

وفى الفيلم إشارة واضحة إلى أن الشرطة تستخدم سلاح القهر من أجل السياسة العليا، مثلما ذكر رءوف توفيق فى مجلة صباح الخير فى ١٢ مارس ١٩٧٥.

وكانت السينما قد أثبتت أنه وسط البوليس السياسى يوجد خونة، وأيضا وطنيون وذلك فى فيلم "غروب وشروق" لكمال الشيخ، فالشخصية المحورية فى الفيلم هى عزمى باشا رئيس البوليس السياسى نفسه. هو رجل بالغ القسوة جاف، وصلد عليه خدمة الملك كصاحب سلطة عليا، لذا فعقب حريق القاهرة فى ١٤ يناير ١٩٥٢ يتصل عزمى باشا رئيس الديوان الملكى ويطمئنه بأن الموقف ليس خطيرًا. وقد اختار الفيلم أن يصور الحياة الخاصة فى بيت عزمى ومتاعبه مع ابنته مديحة، وهى فتاة لاهية، والتى سيكون عبثها سببًا مؤكدًا لدخول المناهضين للنظام السياسى إلى بيته، ونكتشف أن بين رجال البوليس السياسى أعضاء فى التنظيم الثورى نفسه، والذين يعملون للعثور على بعض الوثائق المهمة، ويحصلون عليها، ويطبعونها لتوزيعها على الناس وتصل إلى السراى، ويطلب من عزمى باشا أن يقدم استقالته ثم يتم القبض عليه.

رئيس البوليس السياسى هنا عليه الدفاع عن السراى، وهو قد أداه، وعند أول خطأ فإن القيادة لا تجد له أى عذر، وتتخلى عنه.

وفى السبعينيات، تغيرت بشكل واضح، وتم تصوير أن جهاز الاستخبارات كان يقوم بالحفاظ على أمن الدولة ضد معارضيه، سواء من الإخوان المسلمين أو الشيوعيين، كلهم فى قفص واحد، وأن هذا الجهاز كان يقبض على ضحاياه، دون أن يكون لدى الجهات الأمنية المسئولة أى علم بالأمر.. وقد بدا ذلك واضحًا فى فيلم "الكرنك"، إلا أنه ليست كل الأفلام تشير إلى أن الفاعل هو الاستخبارات، بل إن هناك مراكز قوى وراء الاعتقالات السياسية مثلما حدث فى فيلم "أسياد وعبيد" لعلى رضا ١٩٧٨، وهو فيلم سياسى فى المقام الأول، حيث أحمد طبيب ناجح، لكنه يقوم بالمشاركة فى العمل السياسى، وينضم لخلية سياسية ضد النظام، بينما شقيقه حسن يعمل صحفيًا، ويحاول مساعدته بعد القبض عليه، ويصبح حائرًا أمام خطيبته، التى تعانى من آلام حادة فى قدميها تعطلها عن ممارسة عملها فى الكباريه، وتضطر أن تتناول حقنة مورفين حتى تقاوم الألم، ويهرب أحمد من البوليس السياسى الذى يبحث عنه، وحينما يفشل البوليس فى القبض عليه، يلجأ إلى خطف خطيبته فاطمة كوسيلة للضغط عليه.

ويصور الفيلم البوليس السياسى كأداة لخدمة أهداف مراكز القوى، تسعى للقبض على الطبيب الذى يعمل بالسياسة، وهو يواجه مركز القوى فى السلطة، فإن البوليس السياسى مهما كانت تسميته، يسعى للقبض على الطبيب من أجل حماية مركز القوى الفاسد الذى يرتبط بـ "نانا" والدة فاطمة خطيبة أحمد.

وقد ساند البوليس السياسى مراكز القوى فى أفلام عديدة، منها "إحنا بتوع الأتوبيس"، لكن من المهم الإشارة إلى فيلم "امرأة من زجاج" لنادر جلال ١٩٧٧، فهناك رجل سلطوى علوى، يسعى إلى تلفيق تهمة إلى قاض وأستاذ بكلية الحقوق، والغريب أن الرجل الذى يحقق فى القضية كان موجودًا مع مرتكبة الحادث أثناء وقوعها، وليست هناك إشارة إلى مستوى السلطة التى يتمتع بها هذا الشخص، لكنه قادر على تلفيق التهم للأبرياء وإدخالهم السجون وقتل من يريد، بمن فيهم زوجته وعشيقها.

وليس هنا بوليس سياسى بالمعنى المفهوم، لكنه نموذج من الأفلام التى تناولت قوة مراكز سياسية عليا، وأرادت إدانتها فى فترة حكم عبد الناصر، كما رأت تلك الأفلام لدرجة أن النقاد كانوا يحكمون على الفيلم قبل تناوله نقديًا مثلما جاء على لسان دكتور عبد المنعم سعد فى كتابه "السينما المصرية فى موسم" (الكتاب العاشر):" مصر: أكتوبر ١٩٦٩ ـ شهر مذبحة القضاة الشهيرة بعد النكسة ومصر تعيش مهزومة، مقهورة والشعب حائر.. ضائع، بين الهزيمة التى سموها نكسة، بل حولوا الهزيمة إلى نصر.. هكذا كنا نعيش.. وهذا قدر مصر.. وكان ظلام.. ظلام.. ظلام".

وقد ظهرت مباحث أمن الدولة بشكل مشرف لما تقوم به فى فيلم "اللعب مع الكبار"، وكانت المرة الأولى التى يتم فيها تصوير أحداث فيلم داخل مبنى المباحث فى لاظوغلى، وبدا المقدم معتصم نموذجًا لرجل يدافع عن أمن الدولة، ضد أفرادها ـ أفراد الدولة ـ بكل شجاعة وحماس.

ومعتصم الألفى يحاول أن يصدق ادعاءات المواطن حسن بهلول، الذى تخرج فى كلية التجارة وفشل فى أن يجد عملا.

وحسن هذا يعانى من العديد من الإحباطات الاجتماعية، ويقوم بالاتصال بالمقدم معتصم من المقهى الذى يرتاده، وسرعان ما تأتى قوة من رجال الشرطة فى سيارة كى تصحبه إلى مبنى مباحث أمن الدولة، حيث يبدو المبنى مهيبًا ـ رغم بساطته ـ ، فرجال الأمن الذين أحضروا حسن يصعدون سلالم المبنى التى ازدحمت طرقاته بالمسلحين، ثم يدخلون إلى مكتب معتصم الألفى الفخم، ويصل إلى سامعه صرخات ضحايا التعذيب.

ويعكس الفيلم آلية المكان وأشخاصه، والأجواء التى يمكن أن تعكس تأثيراتها فى الداخلين إلى المكان، ويبدو ذلك واضحًا على الحالة النفسية لحسن الذى يعيش فى قلق، وبحركة غير مقصودة يسكب كوب الشاى على الأوراق التى على المكتب... ويحاول إصلاح ما أفسده، يدخل معتصم، وتدور أول مواجهة بين الاثنين، فحسن يخبره أنه يشاهد فى أحلامه أحداثًا تدور فى الواقع، ومنها أن

مصنع البلاستيك الموجود بالطريق الصحراوى سيحترق فى تمام العاشرة والنصف مساء الغد، ويرفض الكشف عن مصدر معلوماته.

وتجىء أهمية مباحث أمن الدولة، هنا، إن الأمر لايتوقف عند حرق المصنع، فلا شك أن وراء الحريق، إيقاف العمل بالمصنع، وزيادة عدد العاطلين. ورغم تأمين الأمر من أجل منع الحريق، فإن المصنع - بالفعل - يحترق مما يؤكد صدق تنبوءات حسن.

ويعكس الفيلم تفكير المباحث، فكل هم الضابط هو أن يعرف مصادر المعلومات وحسن لا يبوح، بل يطلب منه أن يبحث مع رجاله عمن حرق المصنع.. ولغة التعامل تبدو خشنة ممزوجة باللين من قبل الضابط معتصم، ثم تبدو بالغة الشراسة من قبل الضابط الأسيوطى بعد أن تم استبعاد معتصم عن القضية لبعض الوقت. ورغم ذلك فإننا نتعرف على آلية العمل هنا، فمن أجل التعرف على مصدر المعلومات يتم الاحتفاظ بحسن فى غرفة داخل المبنى بها راديو مركزى وسرير وأشياء تكفى للإعاشة ليوم أو أكثر، وفى أحد المشاهد يسمع الشاب صوت أحد رجال الأمن من السماعة وهو يوجه له تحذيراً أن يعترف أفضل له، وهناك مشهد آخر تأتى فيه خطيبة حسن إلى المكان ويترك له الضابط الفرصة لممارسة بعض المغازلات مع خطيبته، وهو يردد بشكل ما من أشكال السخرية، إحنا فى أأمن حتة فى مصر. كما يعكس الفيلم آلية أخرى حين يتم القبض على اثنين من المتهمين، سرعان مانكتشف أنهما ليسا من حرقا المصنع، وإن القبض عليهما كانو نوعًا من ذر الرماد فى العيون، بل يصل الفيلم فى سخريته إن الضابط يطلب من أحد مساعديه أن يدله على أحد المشايخ لاستشارته فى حكاية الحلم، وبالفعل يأتى شيخ ليفسر الفرق بين الحلم والرؤية.

ومن آليات عمل المباحث - كما صورها الفيلم - أن يشعر حسن أن كل مكان يذهب إليه مرشق برجال المباحث، وفى إحدى عربات الترام يفاجئ بوجود الضابط الذى يدخل فى حوار معه، ويقول: لازم تعرف فيه قانون طوارئ.. أحيانا نستخدمه فى الحالات اللى زى دى"، أى إجباره على الاعتراف بمصادر معلوماته، لكن حسن لايتراجع فى أن كل مايبلغ عنه فى الأحلام.

أما الحلم الثانى الذى يدعى حسن أنه رآه فهو أن جريمة سياسية ستحدث، حيث سيتم اغتيال لاجئ سياسى، وبالفعل يتم إنقاذ اللاجئ فى آخر لحظة.

وعندما تكتشف الإدارة العليا أن أسلوب معتصم السلمى غير مفيد، يوكل الأمر إلى ضابط يتسم بقسوة ولا يعرف التفاهم، وفى المشاهد التى تجمع بين معتصم وحسن يعرض الضابط على الشاب أن يعمل معه فى مباحث أمن الدولة فيرفض حسن: أنا عين البلد مش عين الحكومة.. ثم يعود معتصم مرة أخرى لمباشرة القضية بعد أن يفشل الأسيوطى فى التعامل مع حسن.

ومعتصم يتكلم مع حسن فى واحد من أهم مشاهد الفيلم عن واقع وظيفته، فهو يريد تأدية عمله على خير وجه، أما حسن فهو يعبر عن صدق شعوره الوطنى، إذ إن كافة القضايا التى يبلغ عنها تمس الأمن الوطنى، فحسن يبلغ الضابط أن مجرمًا من كبار الشخصيات، يتمتع بالحصانة، يتاجر فى الهيروين، وأن طائرته ستصل المطار بعد قليل، يعلق الضابط بأن هذا الموضوع يخص إدارة المخدرات وأنه لايستطيع القبض على شخص يتمتع بالحصانة، ثم يقتنع بمنطق حسن بأنه يجب أن يتحرك ويمنع الخطر.

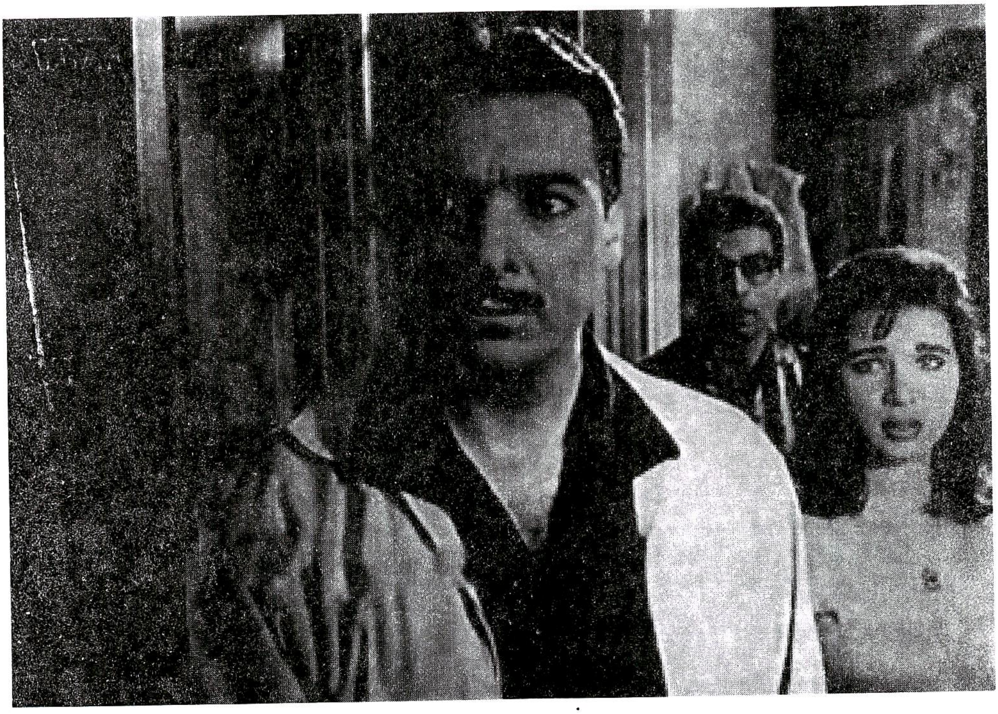
وبالفعل فإن عضو مجلس الشعب هو الذى استجلب الهيروين، ويقول ـ على سبيل السخرية ـ إنها بودرة سكر.. ثم نكتشف أن اثنين من أعضاء مجلس الشعب يلعبان ضد القانون، ويردد أحدهما لزميله فى أحد النوادى الرياضية: حاجة واحدة بس تهمنى.. مين ضابط أمن الدولة اللى جاب القضية.. مين المصدر بتاعه؟ هذا السؤال يعد بمثابة النهاية للقضية التى سوف تحسم لهؤلاء الخارجين على القانون.

وقد كتب عدلى الدهيبى فى عدد ١٨ نوفمبر ١٩٩١ من نشرة نادى سينما القاهرة حول معتصم أنه ضابط شرطة تقليدى مطبوع بسلوكيات المهنة، ما يعنيه فى المقام الأول هو ضبط القضية بغض النظر عن أى اعتبار، وفى الوقت نفسه هو نموذج آخر للإنسان العادى الذى يستيقظ وعيه ليدرك تدريجيًا أنه قبل أى شىء مواطن مصرى وإنسان، وإن آليات السلوك المهنى لايجب أن تنسيه حكمة حسن بهلول، وهى أن يكون عين البلد قبل أن يكون عين الحكومة.

كما يقول إن رجال الأمن المحيطين بمعتصم الألفى من رؤساء ومرءوسين يمثلون الصورة النمطية الشائعة عنهم والتى لاتخلو من السلبيات مثل التصلب وادعاء الأهمية والكذب وممارسة التعذيب وتلفيق القضايا. ويكفى أن نشير إلى شخصية المقدم الأسيوطى التى تمثل النقيض لشخصية معتصم الألفى.

وقد عاد وحيد حامد للتعرض لهذه الجهات الأمنية العليا فى أفلام تالية، مرة من خلال السجون السياسية التى يرسل إليها رجال الأمن أشخاص أبرياء يتعاملون بالكلمات للنضال من أجل مصلحة الوطن، وذلك فى فيلم "البرىء" لعاطف الطيب، ثم حاول أن يبتعد عن المحرمات الرقابية، فأطلق على إحدى هذه المؤسسات اسم المنظمة كى يبعد عنها شكلها وهويتها السياسية فى فيلم "كشف المستور" من إخراج عاطف الطيب أيضا، وفيه إيحاءات أن تلك المنظمة، من أجل سلامة وأمن الدولة يمكنها استخدام كافة الأساليب، بما فيها فراش الحسناوات لجعل الرجال يعترفون بما لديهم من معلومات سياسية، وإن هذه المنظمة قد تتخلى عن مبادئها أو عهودها وذلك من أجل مصلحة الدولة.

إذًا.. فحسب السينما فإنها قد انتقدت البوليس السياسى - دوما - فى الماضى رغم أن الآلية واحدة والوسائل متشابهة؛ لذا فإنه سوف يحسب للتسعينيات أنها صورت إيجابيات وسلبيات الجهاز باعتبار ما يكون الآن، وليس مادار فى الأمس القريب أو البعيد، لكن كافة هذه الأفلام الحديثة لم تسع للاقتراب من السلطات السياسية العليا بالدولة، ورأت أن أمن الدولة يقوم فى الأساس على أمن الوطن وعلى سمعة الوطن.



فى بيتنا رجل

## الفصل الرابع عشر

# المعتقل السياسى

هل تتفق القسوة التى يعانى منها المساجين السياسيون مع ما لديهم من أفكار ومحاولات لتغيير نظام الحكم؟

لا شك أن تعبير "سجن سياسى" تعنى فى المقام الأول قسوة ملحوظة فى معاملة السجين، وكأنما البشاعة فى التعذيب تستهدف - فى المقام الأول - إخراج روح الفكر من الجسد، أو لطرد هذه الروح، ودفع صاحبها ألايعود مرة خرى إلى اعتناق الأفكار، أو ممارسة الأفعال التى كانت سببًا فى القبض عليه، والزج به فى السجن.

وهناك آلية خاصة للتعامل مع هذا السجين سواء فيما يتعلق بمراسيم القبض عليه، أو دفعه إلى الاعتراف ووسائل التعذيب التى يلاقى منها، وإلقائه فى المعتقل دون محاكمة، ثم هلع أسرته فيما يخص مصيره، وغموض مكانه، والمجهول الذى يحوط به حتى يخرج مرة أخرى إلى الحياة، منكسرًا، غير قادر على استيعاب المتغيرات من حوله، وغير مؤهل للتفاعل مع المجتمع ككل.

وفى هذه الأفلام، فإن الشخصية الرئيسية هو الضحية، أو الذى يقع عليه العقاب، ولا شك أن المتفرج يتعاطف معها، ففى الكثير من الأفلام التى شاهدناها، فإن هذا الشخص، وطنى النزعة، تقدمى الأفكار، رومانسى المشاعر. أما الطرف الثانى من الصراع فإننا لا نراه بقدر ما نرى أطرافه من الضباط والجلادين، وهم أقوام ذوو قسوة ملحوظة.

وسوف نرى فى هذه الأفلام، التى سنناقش بعضها، آن المعتقل هو حدث من الماضى، وكأنه غير موجود لدى النظام السياسى الذى تم إبانه إنتاج الفيلم، وفى فترة حكم جمال عبد الناصر كان البوليس السياسى فى عهد الملكية هو الذى مارس الطغيان الشديد ضد الوطنيين الذين يقفون ضد الاحتلال البريطانى، وأيضا ضد الملكية وفساد الملك.

وهناك أفلام عديدة تدخل فى هذا المضمار، مثل: "فى بيتنا رجل" لبركات ١٩٦٧ و" غروب وشروق" ١٩٧٠ لكمال الشيخ، و"ثمن الحرية" لنور الدمرداش ١٩٦٣، و"أنا حرة" لصلاح أبوسيف ١٩٥٩ وغيرها.

لكن بمجرد رحيل عبد الناصر، ونشر رواية "الكرنك" لنجيب محفوظ، تم تحويلها إلى فيلم أخرجه على بدرخان عام ١٩٧٥ حتى ظهرت مجموعة من الأفلام التى كشفت عن بشاعة الاعتقال السياسى، والمعتقلات فى زمن جمال عبد الناصر، وشكلت هذه الأفلام ظاهرة سميت بأفلام "الكرنكة"، ومنها "وراء الشمس" لمحمد راضى ١٩٧٧، و"إحنا بتوع الأتوبيس"لحسين كمال ١٩٧٩، و"أسياد وعبيد" لعلى رضا ١٩٧٧، و"شاهد إثبات" لعلاء محجوب ١٩٨٦ وغيرها.

وفى فترة حكم حسنى مبارك (١٩٨١ ـ ٢٠١١)، كان هذا النوع من الأفلام قد قل بشكل ملحوظ بخاصة الأفلام التى تتحدث عن الماضى، وبدا فيلم "البرىء" لعاطف الطيب ١٩٨٦ كأنه يتكلم عن فترة حالية، إلا من إشارة عابرة وما يدور فى المعتقلات، ثم حدث ذلك أيضا فى فيلم "التحويلة" ١٩٩٦ لأمالى بهنسى، ولم تكن هناك أية إشارة إلى أن أحداث الفيلم تدور فى الماضى مثلما كان يحدث فى العقود السابقة.

والجدير بالذكر أن الأفلام التى تحدثت عن المعتقل السياسى وتمَ إنتاجها أيام الملكية قد أشارت إلى أن ما يحدث هو جزء من التاريخ الذى كان أيام المماليك، أى قبل عصر محمد على وأسرته، مثلما حدث فى فيلم "أمير الدهاء" لبركات. وقد تباين الانتماء السياسى هنا، فهو فقط حامل رسالة، من ربان المركب الذى مات، وعليه أن يسلمها لشقيق الحاكم، دون أن يعلم بأمر الرسالة. أى أنه لم يكن رجلاً ذا انتماء سياسى.

بينما كان الانتماء السياسى للذين تم اعتقالهم فى سجون الملكية، حسب الأفلام التى أنتجت فى فترة حكم عبد الناصر، فهم المثقفون المصريون، سواء أكانوا طلبة أو موظفين، والانتماء السياسى هنا ليس لحزب أو لزعيم، بقدر ما هو انتماء عام للوطن المحتل، وهو قائم ضد الإنجليز والملك، وقد انتبذ كل هؤلاء الانتماء الحزبى، باعتبار أن الأحزاب حسب مفهوم ثورة يوليو كانت سببًا لخراب مصر.

ولم يتغير المفهوم كثيرًا لهؤلاء المعتقلين سياسيًا فى أفلام الكرنكة، فأغلبهم مثقف تقدمى، وأحيانا تنظر إليهم السلطة من المنظور الذى تراه خطرًا عليها، سواء الشيوعيين أو الإخوان المسلمين، وأغلب هؤلاء الشباب، والطلاب، لا يسعون إلى قلب نظام الحكم، بقدر ما هم يودون التعبير عن آرائهم بشكل ما، سواء بالحوار الحر فى مقهى يضم المثقفين، أو الكتابة فى الصحف بما يتعارض مع رؤية الرقيب.

وقد ظل المعتقل السياسى هو البيت الثانى للمثقف، سلاحه المعارضة الشفهية غير المسلحة، وجزاءه العقاب الشديد.

والجدير بالذكر أن السينما المصرية لم تشأ أن تتحدث عن المعتقلين سياسيًا من الجماعات الإسلامية والذين حملوا الأسلحة ومارسوا التدمير، باعتبار أن السينما لم تشأ أن تدافع عمن يرون فيها شيطانًا رجيمًا، وفى بعض الأفلام التى تم إنتاجها فى الثمانينيات، كان المثقف الحر التقدمى، هو الذى يدخل المعتقل، رغم أن هذا المثقف، قد توحد فى الهدف مع الدولة، حيث وجد أن هناك عدوانًا مشتركا يسعى للوقوف ضدهما.

وهؤلاء المثقفون الذين دخلوا معتقلات السينما لم يحملوا السلاح، ولم يسعوا إلى قلب نظام الحكم، فهم يودون حرية الوطن قبل الثورة، وهم يسعون إلى تعديل مسار الثورة لا أكثر، باعتبارهم مؤمنين بدورها، وبزعيمها، لكن بدت السلطة كأنها لاتحتمل كلمة معارضة واحدة، فجرجرت اليساريين والتقدميين، وزجت بهم فى المعتقلات.

وهناك فرق بين السجن، والمعتقل السياسى، فقد ظهر السجن فى بعض الأفلام المصرية، كمكان إصلاح وتهذيب مثل: "اللص والكلاب"، و"٣٠ يوم فى السجن" و"الشجعان الثلاثة"، وبدا فى بعض الأفلام بؤرة عذاب، مثلما رأينا فى فيلم "ليل وقضبان" لأشرف فهمى ١٩٧٣.

ومن المهم أن نتوقف عند الفارق فى النضال السياسى بين فيلمين، لهما السيناريو نفسه، هما "أمير الانتقام" ١٩٥٠ و"أمير الدهاء" ١٩٦٣، فحسن الهلالى قد تم دفعه إلى المعتقل: لأن السلطات عرفت أنه يعلم، وعليه أن ينفى إلى سجن رهيب، بلا ضوء، حتى يتسنى له أن ينسى اسمه. الفيلمان مأخوذان عن السيناريو نفسه، وقد تغيرت أسماء البلدان هنا من أجل إعطاء الإحساس أن الأمير الذى عاد إلى الحكم، هو حاكم لإحدى البلاد الخيالية.

وفى الأفلام التى تم إنتاجها فى الخمسينيات، والستينيات، فإن السجن السياسى (المعتقل) كان جزءًا من الأماكن العديدة التى يذهب إليها أقوام أبرياء، يسعون إلى تحرر وطنهم من الاستعمار، وكما سنلاحظ فإن أغلبها أفلام مقتبسة عن نصوص أدبية لإحسان عبد القدوس، وغيره، ففى فيلم "فى بيتنا رجل" فإن البوليس السياسى يقوم باعتقال أسرة الموظف البسيط الذى لم يتعامل قط فى السياسة، لأن هذه الأسرة استضافت لديها لبضعة أيام إبراهيم الذى اغتال رئيس الوزراء، ومن خلال الضغط على الأسرة، حدث تحول وطنى لدى الأبناء، حيث يتحمل "محيى" التعذيب مع زملائه، دون أن يبوح بأية معلومات عن أشخاص وطنيين لهم الهدف نفسه.

وهناك أكثر من اعتقال فى الفيلم الأول يتم لإبراهيم حمدى، بعد أن أطلق النيران على رئيس الوزراء، فيتم القبض عليه، ويتعرض للتعذيب دون أن يبوح

بأسماء شركائه، وقد يكون هذا أمرًا طبيعيًا، حيث إنه مناضل سياسى فى المقام الأول، ويعرف ما ينتظره، أما المرة الثانية فى نهاية أحداث الفيلم، فإن عبدالحميد، ومحيى يتعرضان للتعذيب فى المعتقل الأول كان - فيما قبل - انتهازيًا، ثم انتبه إلى أن الوطنية أشرف من الانتهازية، أما محيى فهو طالب غض لاحول له ولاقوة، ويتم إدخاله المعتقل، جزاء ما اقترفته أسرته، وهناك يتعذب، لكنه لايبوح بأسماء أحد ممن يعرف عنهم شيئًا من أصدقاء إبراهيم.

وفى هذا المكان نسمع لسعات السوط، وأنين المعذبين، وصرخات البعض الآخر وتصبح هناك لغة خاصة للألم، والتعذيب.

أما فى فيلم "أنا حرة" فإننا رأينا سجنًا سياسيًا أكثر منه معتقلا حيث تم إيداع كل من عباس، وأمينة السجن، بعد أن استخدم عباس الآلة الكاتبة التى لدى حبيبته لكتابة المنشورات، وراح البوليس السياسى يترقبها، إلى أن تم القبض عليها، فوجدت أنه من البطولة أن تنسب إلى نفسها ملكية الآلة الكاتبة، وآلة الاستنساخ ليس فقط من أجل حماية عباس، لكنها أيضا ترى أن هذا شرف، وتدخل السجن، كنوع من الإحساس بالفخر، والغريب أنها داخل السجن، تشعر لأول مرة بالحرية، بعد أن تعلمت مفردات خاصة بالنضال، والكفاح ضد الاستعمار. وفى السجن تقرر لأول مرة أن تتزوج بحبيبها، وتشعر لأول مرة أنها حرة، رغم أنها سجينة.

المعتقل هنا سجن سياسى، وهو أشبه بالسجون العادية، ليس فيه أى تعذيب، أو محاولة لابتزاز الاعتراف بأسماء الشركاء، وكأنه جريمة عادية، تم القبض على الفاعل، ومعه دليل إدانته فتم إدخاله السجن، وهنا لم نر محاكمة لكن دخول مباشر إلى الزنزانة.

وهناك فيلم آخر أنتج فى هذه السنوات حول المناضلين، والتعذيب الذى يلاقونه وهو "ثمن الحرية" لنور الدمرداش، المأخوذ عن مسرحية للكاتب الفرنسى إيمانويل روبليس، لكن التعذيب السياسى هنا لم يتم داخل معتقل، بل إن رئيس البوليس السياسى يقوم بالقبض على مجموعة أشخاص من عامة الشعب، من

أجل تعذيبهم والتهديد بقتلهم، وذلك كى يدفع بأحد المناضلين لتسليم نفسه، وفى داخل مبنى مديرية الأمن، تبدأ عملية تعذيب أبرياء كانوا فى طريقهم للعودة إلى منازلهم.

وكما أشرنا، فإن كل نظام سياسى، كان عليه أن ينتقد الحاكم، أو النظام الذى سبقه، من خلال التأكيد على أن النظام السابق قد تفنن فى عملية التعذيب داخل المعتقلات، رغم أن الإدارة البوليسية التى تقوم بهذا الدور هى نفسها، مع اختلاف الأشخاص، ومع تشابه أساليب التعذيب وأيضا تشابه الهدف، وهو السعى لمعرفة شركاء فى الخلية لإتمام القبض على أعضاء هذه الشبكة أو الخلية.

إذًا.. فليس الهدف الأساسى هو القبض على الشخص وحده، ولكن الهدف من التعذيب هو دفع الشخص الذى تم القبض عليه إلى الاعتراف على زملائه، وهنا تزداد قسوة التعذيب، وقوة الحدث.. فحسب السينما التى تم القبض فيها على مناضلين، فإن البراعة هنا تتمثل فى عدم الإدلاء بأسماء الشركاء، وبالنسبة إلى الأفلام التى يتم فيها تعذيب أبرياء، فإنهم بالطبع لايعرفون أى شىء عن شركاء، لأنهم - بكل بساطة - لم يسهموا فى أى أنشطة سياسية، ولعل فيلم "الكرنك" أفضل مثال على ذلك.

وبشاعة التعذيب فى هذا الفيلم، هو أننا هنا أمام جلاد.. وهو شخصية واحدة، تواجه مجموعة من الأشخاص.. هذا الجلاد هو خالد صفوان، إنه شخص لا يعرف الابتسام، يملك سلطات بلا حدود، ويتخذ كافة الإجراءات الاستثنائية لمخالفة القانون بحجة حماية الثورة، ولذا فإنه يستخدم كافة أساليبه الوحشية فى القبض على ضحاياه، وتعذيبهم، من أجل ضمان أن الثورة تمشى قدمًا.

وإذا كنا قد رأينا أن البوليس السياسى، أمن الدولة فيما بعد، هو المسئول عن المعتقلات، فإن الاستخبارات هنا هى الجهاز الذى يتولى رئاسته خالد صفوان، حيث إن والدى زينب قد ذهبا إلى كافة أقسام الشرطة، وإلى المحافظة للسؤال

عن ابنتهما التى تم القبض عليها، فأفادت هذه الجهات أن ليست لديها أية معرفة بالأمر، وأن الشرطة ليست الجهة التى قامت بالقبض على زينب.

وخالد صفوان لديه شعاره الخاص وهو: أنا أؤذى إذًا فأنا أعمل، وهو حسب طبيعة عمله، وطبيعته، يبدو ناعم الملمس، رقيق العبارات، ثم يتحول عند لحظة ما إلى وحش كاسر بخاصة عندما يسعى للضغط على المقبوض عليه من أجل أن يعترف بمعلومات على زملائه.

والأشخاص الذين جاءوا إلى عرين خالد صفوان، معتقلين، هم من الطلاب الجامعيين، يرددون بعض الشعارات لا أكثر، سواء داخل الحرم الجامعى، أو فى مقهى الكرنك، وهم لا يستخدمون اللافتات، حيث يؤمن إسماعيل أن عليهم استعمال قماش اللافتات فى صنع ملابس للفلاحين، بدلا من كتابة شعاراتهم عليها، إذًا فهم لا يخرجون فى إطار تمردهم، ومعارضتهم عن حدود ضيقة، لا تصل بالكاد إلى الطلاب الآخرين.

ومن أبرز هؤلاء الأشخاص - الطلاب - هناك إسماعيل الشيخ، وجارته زينب عواد، وزميله حلمى. وهم فى المقهى لايملكون سوى التعبير بالكلمة، ولاتخرج أيضا آراءهم عن حدود المقاعد التى يجلسون فوقها، وأيضا عن الدائرة التى يجلس فيها المريدون حول كاتب مشهور يستمع إلى الشباب، والمريدين، أكثر مما يتكلم وعندما يتم القبض بشكل خفى على الثلاثة، فإنهم يتوجهون إلى عرين خالد صفوان، وتوجه إليهم تهمة اعتناق الشيوعية ويتعرضون لصنوف بشعة من التعذيب، ثم يتم الإفراج عنهم كى يتم القبض عليهم من جديد، وبتهمة الانتماء إلى الإخوان المسلمين، ثم مرة ثالثة بتهمة تحريض العمال فى مصنع للنسيج على الإضراب عن العمل.

والتعذيب الذى يلاقيه هؤلاء الطلاب الذين لاتعرف لهم المؤسسة الأمنية انتماء يتمثل فى الجلد والصلب وسكب الماء المثلج واغتصاب الفتاة فى غرفة واسعة، من رجال أشداء، وبوحشية، وأمام أعين صفوان ورجاله. كما يضرب حلمى بالنعال حتى الموت. وأيضا إطلاق الكلاب على المتهمين بعد دهن أجسادهم

بالزيت، وإطفاء السجائر فى صدورهم، مثلما حدث مع حلمى المشدود إلى آلة كهربائية ذات تيار عالٍ.

والمعتقل السياسى هنا مكان كئيب، قاتم، أضواؤه خافتة، ومليئة بالتوحش، وخالية من الحياة.

وقد ظهرت بعد فيلم "الكرنك" مجموعة أفلام أخرى عن المعتقلات فى فترة حكم جمال عبد الناصر... وهناك فارق واضح بين نهايات أفلام تدين الملكية، والأفلام التى تدين التعذيب فى زمن عبد الناصر، ففى الأفلام الأولى كان الأمل فى نهاية هذه العذابات يأتى من قيام الثورة، والإفراج عن المعتقلين الوطنيين، أما الأمل فى نهاية أفلام الكرنكة والسبعينيات بشكل خاص، فكان يتمثل فى قيام حركة ٢٥ مايو - سميت فى هذه الأفلام ثورة التصحيح - ثم فى حرب أكتوبر، فحسب الفيلم فإن مايو فتح الأبواب للذين عاشوا وراء القضبان بتهم سياسية ملفقة، أما أكتوبر فهو النصر الذى جاء ليتوج فرحة الناس، وأيضا ليؤكد أن زمن الاعتقالات انتهى، وأن وقت البهجة قد حل.

وقد ظهرت فى النصف الثانى من السبعينيات مجموعة من الأفلام عن ما سمى بمراكز القوى، أوالكرنكة، ولم تدر أحداث كل هذه الأفلام فى زنازين المعتقلات مثلما حدث فى فيلم "امرأة من زجاج" لنادر جلال ١٩٧٧، أو "طائر الليل الحزين" ليحيى العلمى ١٩٧٧ أيضا. لكن موضوع التعذيب فى الزنزانة عاد للظهور بشكل مكثف فى فيلم "أسياد وعبيد" لعلى رضا ١٩٧٨، حول أحمد وحسن، وهما شقيقان، الأول طبيب ينتمى إلى تنظيم سياسى، بينما الثانى صحفى متفرغ لخطيبته التى تعمل راقصة فى ملهى ليلى تملكه نانا، وهى امرأة على علاقة جيدة برئيس الاستخبارات رفعت الذى لايتوانى فى البطش بكل عزيز، وفى إحدى المرات يتم اعتقال أحمد، ومعه صديقه عماد الذى يتم تعذيبه حتى الموت. ويفاوض رفعت أحمد فى أن يكتب شهادة وفاة طبيعية لعماد مقابل أن ينتظر الفرصة للانتقام من رفعت.

والاعتقالات فى هذه الأفلام جماعية، أى تحدث لأكثر من شخص، فرفعت يعذب الكثير من المعتقلين. وفى بعض أفلام المعتقلات السياسية، ليست هناك أية

علاقة عائلية بالطبع بين الجلاد، والمعتقلين، لكن فى "أسياد وعبيد" تلجأ نانا إلى رفعت لتتوسط لديه للإفراج عن إحدى قريباتها.. ويصير الانتقام من رفعت بمثابة ثأر شخصى بالإضافة إلى ما اقترفه من تعذيب.

والكثير من قصص المعتقلات مأخوذة عن نصوص أدبية، مثل "ليل وقضبان" لنجيب كيلانى، و"الكرنك" لنجيب محفوظ، ثم "وراء الشمس" لحسن محسب ١٩٧٨ والمعتقل هذه المرة، هو السجن الحربى، أى أن المسجون هنا هو شخصية عسكرية، والجلاد هو الجعفرى مدير السجن الحربى، الذى عليه إطاعة الأوامر باغتيال أحد قادة حرب ١٩٦٧، وهذا القائد محمود، يصمم على ضرورة عقد محاكمة شعبية لمعرفة أسباب النكسة. وفى الفيلم تتشابك عدة أجهزة، فبالإضافة إلى السجن الحربى، فإن هناك مكتب الاستخبارات، حيث يسعى رئيس الجهاز إلى تجنيد الطالبة سهير، ابنة القائد العسكرى المعتقل محمود، من أجل التجسس على زملائها فى الجامعة.

ويأتى التشابك هنا، أن الاستخبارات تعرف أن الطلاب يقومون بعمل مظاهرة للمطالبة بمحاكمة المسئولين عسكريًا وسياسيًا عن نكسة يونيه، وفى وسط المظاهرة نتعرف إلى بعض العناصر الثورية مثل الدكتور حسام، ووليد، والذين يتم القبض عليهما ليلاقيا التعذيب البالغ القسوة داخل المعتقل. وتصميم الفتاة سهير على الانتقام من الجعفرى بعد أن عرفت أنه قتل أبيها فى السجن الحربى، والنهاية هنا كئيبة فسهير تموت، ويلقى المعتقلون المزيد من التعذيب.

ومن الواضح أن فترة النكسة، كانت مادة خصبة لإدانة مراكز القوى، والبحث عن أشخاص يتحملون مسئولية الهزيمة. وعن قصة حقيقية دونها الصحفى جلال الدين الحمامصى، فى كتاب "حوار وراء الأسوار" تم إخرجها فى فيلم "إحنا بتوع الأتوبيس" عام١٩٧٩، وهو يدور داخل المعتقل، ونرى فيه كافة ألوان التعذيب، ضد أشخاص كل ما اقترفوه أنهم اشتركوا فى مشاجرة فى أتوبيس عام، وتم ترحيلهم إلى قسم الشرطة وعن طريق الخطأ، تم ضمهم ضمن مجموعة من المعتقلين السياسيين الخطرين، فيرحلون إلى المعتقل. وهناك لا بد من تعريضهم لكافة أنواع التعذيب للاعتراف.

وقد جاءت قسوة الاعتقال هنا أن كلاً من جابر ومرزوق - جسدهما عادل إمام وعبد المنعم مدبولى - هما فى المقام الأول من الأبرياء.. يجدان نفسيهما مساقين إلى السجن الحربى، ويستقبلان كأنهما من الأعداء، ويتهمان بتوزيع منشورات تدعو إلى قلب نظام الحكم، وعن طريق الضغط والتعذيب، يطلب منهما الضابط المسئول أن يوقعا بأنهما مدانان، فيرفضان، ويتعرضان لأشكال متعددة من التعذيب.. وقد حدثت هذه الوقائع قبل يونيه، فلما حدثت النكسة، تزداد حالة القنوط واليأس لدى الناس، ويحس الجاويش عبد المتعاطى، من إدارة التعذيب، بحالة من التحول، مثلما سنرى فى حالة أحمد سبع الرجال، فى فيلم "البرىء" ،فيثور ضد رئيسه رمزى، ويطلق عليه الرصاص. ذلك بعد أن قام مرزوق بالاحتجاج لدى رمزى. وبالتالى يتمرد باقى المعتقلين. ويطلق أعوان رمزى الرصاص على المعتقلين والجاويش عبد المتعاطى ليلفظ مرزوق أنفاسه بين يدى جابر. وهى أحداث مشابهة لما حدث فى فيلم "ثمن الحرية" لنور الدمرداش ١٩٦٤.

وكما نرى، فإن التعذيب وآلام الكرباج هى لغة مشتركة فى الفيلم، والموت مصير الأبرياء، عذبوا فى الحياة، وماتوا بشكل مجافى، دون أن يقترفوا إثمًا.

وعقب مقتل أنور السادات، توقفت هذه الأفلام، عدا فيلمًا واحدًا، "شاهد إثبات" بدا كأنه مكتوب قبل فترة. وهى التجربة الأولى لمخرجه علاء محجوب ١٩٨٦ حول القبض على أستاذ جامعى وزوجته، وتعذيبهما بشدة لمجرد أن الأستاذ شاهد جريمة ارتكبها أحد المسئولين عندما قذف بعشيقته من النافذة، وتعرف فى إحدى المرات على القاتل، فاستخدم قوته ووظيفته فى تعذيبه وامرأته، من أجل أن يسحب اعترافه.

وليس فى الفيلم أية إشارة إلى زمن الأحداث، أى أن الفيلم قد تم فى زمن النكسة، أو حتى فى زمن السادات نفسه، وقد جرد هذا الزمن كى يصور آن أى مسئول لديه قوته يمكنه أن يقبض على مواطن بسيط يحاول أن يكشف الحقيقة ويعذبه بشكل بالغ البشاعة نادرًا مانراه مع الحيوانات، حيث يضع الزوجة فى قفص، ويتم اغتصابها أمام عينى زوجها.

وقد كانت هذه الأفلام إبان عرضها بمثابة منشور سياسى لتأييد النظام الذى يتم إنتاج الفيلم من خلاله، لكن مع الثمانينيات والتسعينيات تغيرت الأمور، فلم تعد هناك إشارة إلى أن المعتقلات من أدوات عصر غابر، لذا فإن فيلم "البرىء" أشار فى لوحة المقدمة إلى العصر الذى تدور فيه الأحداث، بأنه ١٩٦٧، إلا أن أبطاله ارتدوا الزى المعاصر لزمن إنتاج الفيلم، وكأنه يحدث عام ١٩٨٥ مما أدى إلى صدام مع الرقابة. ولم تتم الموافقة على عرضه إلا بعد أن عرض على أكبر العسكريين فى مصر، حسبما جاء فى مقال نشره أحمد صالح عن الفيلم، فى جريدة أخبار اليوم الذى قال: "ومن هذا المنطلق يجب أن يظل فيلم (البرىء) معبرًا عن أية دولة فى فترة زمنية تسود فيها الدكتاتورية، وتسيطر عليها القوة الغاشمة وزوار الفجر ومصادرة حرية الرأى.. دون أن يقصد به بلدًا ما أو فترة ما من تاريخ مصر أو تاريخ أى بلد آخر، وهذا المعنى هو ما جاء فى اللافتة التى ظهرت على الشاشة قبل عرض الفيلم. وقد كنت أود أن أصدقها لولا أننى لمحت تاريخًا مكتوبًا بالقلم الرصاص على حائط زنزانة فى المعتقل يشير إلى عام ١٩٦٧؛ أى خلال حكم الرئيس الأسبق عبد الناصر.. مما أفسد إحساسى بالمعنى العام الشامل الذى وددته أن يكون المقصود من الفيلم.

وبطل الفيلم هو واحد من الذين عليهم تعذيب السياسيين.. عليه أن يركلهم ويضربهم بالحذاء، والرصاص، باعتبارهم أعداء الوطن، إنه أحمد سبع الليل، جندى أمن مركزى مجند، يتعلم أن الطاعة واجبة، أما الشخصية الرئيسية الثانية فهو قائد المعتقل العقيد شركس، وهو إنسان بالغ الرقة فى حياته الخاصة، وفى منزله، ومع ابنته، لكنه غاية فى التوحش والشراسة داخل المعتقل. وفى المعتقل نماذج لأساتذة جامعة، ومثقفين، تم القبض عليهم لأنهم عارضوا.. وعلى الجنود أن يتعاملوا مع المعتقلين بمخالب قاتلة، مثلما فعل أحمد سبع الليل مع الكاتب رشاد عويس الذى حاول الهرب، فانقض عليه جندى الأمن المركزى وخنقه وأرداه قتيلا، وحصل من قائده على مكافأة شريطين وإجازه قصيرة، لأنه ـ بالطبع ـ قتل واحدًا من أعداء الوطن.

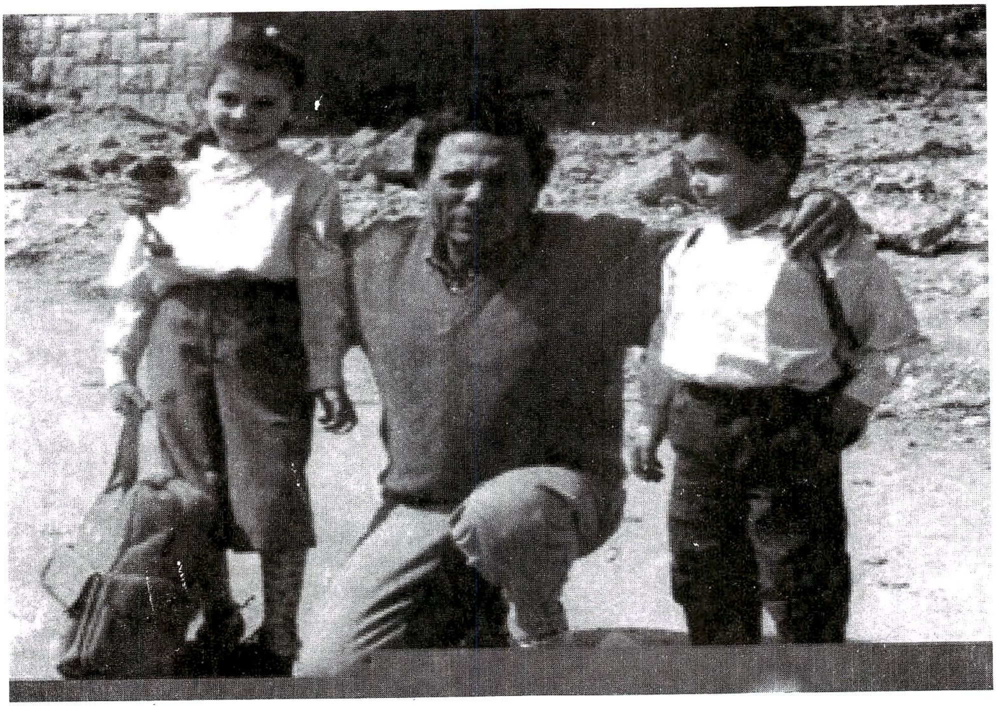
وسوف تكون صدمة هذا الجندى عليه أن يعذب شخصًا جاء إلى المعسكر ضمن فوج جديد من المعتقلين، وهو طالب تقدمى، وطنى، يحب بلاده. وهو أحد أبناء قرية أحمد، الذى يعرف تماما أن مثل "حسين" لا يمكن أن يكون عدوًا للوطن، مما يحدث تحولا لدى أحمد، ويقرر عدم ممارسة التعذيب.

وأغلب أحداث الفيلم تدور فى معتقل حربى، وهو مجتمع خشن ملىء بالأنين والتعذيب، وليست هناك أى منافذ للخروج منها بالمرة لدى هؤلاء الأبطال، فالدم هو الحل الدرامى بين الطرفين، حين يقوم جندى الأمن المركزى بإطلاق النيران من مكان عالٍ فى المعسكر، وبشكل عشوائى على الجميع من حوله، وهو المشهد الذى تم حذفه رقابيًا إبان عرض الفيلم، ثم أعيد مرة أخرى فى النسخ التى تعرضها القنوات الفضائية.

وفى عام ١٩٩٦، عادت السينما من جديد إلى مثل هذه الأماكن، من خلال فيلم "التحويلة" لأمالى بهنسى، وفيه أيضا تم اعتقال مواطن شريف يعمل فى تحويلة سكة حديد، ورب لأسرة بسيطة، وأودع فى المعتقل بتهمة أنه من الإخوان المسلمين، وفيما بعد نكتشف أنه قبطى، ومع ذلك يستكمل تعذيبه، من خلال ضابط بالغ القسوة، ورغم أن هناك ضابطًا آخر يساند هذا المعتقل، فإن الضابط الأول ينجح فى تحويل زميله إلى دائرة المسجونين ويتولد العنف بشكل ملىء بالدموية داخل المعسكر.

ونحن لم نتوقف - بالطبع - عند كافة المعتقلات السياسية، ولكننا أردنا أن نتناول بالدراسة حالة واحدة من الحالات التى تنتمى كل منها إلى حقبة زمنية خاصة، الوالى فى عصر الملكية، ثم العقدين الأولين لثورة، ثم السبعينيات (حكم السادات) وبالطبع العقدين الأخيرين من القرن العشرين وأكاد أرى السينما وهى تستعد الآن لعمل أفلام عن المعتقلات التى كانت فى عصر الرئيس السابق حسنى مبارك.


عادل امام
حسين فهمي
محمود الجندي
عايدة رياض
اللعب مع الكبار
وحيد حامد
شريف عرفة



اللعب مع الكبار





التحويلة

## الفصل الخامس عشر

# الوزراء... والسينما

نظرت السينما المصرية، ـ دوما ـ إلى الوزير باعتباره منصبًا سياسيًا..

لذا، فقد غلب الطبع السياسى على الأفلام التى ظهرت فيها شخصية الوزير، بخاصة حين كانت هذه الشخصية رئيسية ضمن أحداث الفيلم.

وليس دورنا هنا متابعة الأفلام التى ظهرت فيها هذه الشخصية، لكننا سنرى أن ظهورها كان قليلا فى السينما المصرية إبان الثلاثينيات والأربعينيات، أى فى فترة الملكية، ولكن ظهور هذه الشخصية بدا بشكل مكثف على الشاشة فى مرحلتين بعينيهما، وكان لكل منهما سمات خاصة مختلفة تمامًا.

المرحلة الأولى هى سنوات الخمسينيات، بشكل خاص، وبعض سنوات الستينيات، أى فترة حكم جمال عبد الناصر، حيث اهتمت الفنون، بخاصة السينما، بإظهار مرحلة ما قبل الثورة كأنها سلبية تمامًا، وتم التركيز على شخصية الوزير، باعتباره صنيعة الملك.. وتم التركيز على وزراء ما قبل الثورة، من

خلال أفلام ما بعد الثورة، باعتبارهم أشخاصًا تلزمهم السلبية، والأخطاء، وأن السوس ينخر فى عظامهم وجدران المؤسسات السياسية التى يقومون بإدارتها.

أما مرحلة التسعينيات فهى المرحلة التى وصل فيها حد السماح لانتقاد الحكم فقط من خلال الوزراء، وما إليهم واعتبار أن انتقاد أى وزير حالى، لايمس السياسة العليا، بقدر ما يمس سلوكًا خاصًا للوزير الذى لن يلبث أن يدفع ثمن ما اقترفه من سلبيات.

وفى كلتا الحالتين، فإن السينما قامت بتعرية شخصية الوزير وحاولت انتقاد العصر الذى ينتمى إليه، من خلال تصرفاته الخاصة تارة، والعامة فى بعض الأحيان؛ أى أن السينما فى أفلامها دخلت بيت الوزراء وتوغلت فى حيواتهم العاطفية، والإنسانية، وسوف نرى أن مكاتب الوزير فى الكثير من هذه الأفلام كانت بمثابة مكان عابر يمر عليه هذا الرجل السياسى كلما تيسر له الحال.

وسوف نرى أنه فى أفلام ما بعد الثورة، فإن الهدف الأساسى لهذه السينما هو انتقاد المرحلة التى ينتمى إليها، والنظام الملكى بشكل خاص، أما أفلام التسعينيات فقد تعاملت مع الوزير باعتباره شخصًا يخطئ. وقد استمدت السينما حكايات وزراء حقيقيين تركوا الوزارة بعد فضائح ارتكبوها، مثلما حدث فى فيلمى: "هدى ومعالى الوزير"، ثم "الواد محروس بتاع الوزير". وفى "معالى الوزير" لسمير سيف ٢٠٠٢.

والوزير بشكل عام إنسان له سلبياته أكثر من إيجابياته فى هذه الأفلام، وإذا كنا سوف نتوقف هنا عند هاتين الفترتين، فلا شك أن الوزير قد ظهر فى أفلام عديدة فى فترات أخرى، منها فى فيلم "لاشين"، و"سلامة" و"دنانير"، وهو أيضا وزير تاريخى، يعود إلى فترة بعيدة عن الحكم الذى يسود إبان إنتاج هذه الأفلام.

ولا شك أن ظهور الوزير فى فترة زمنية تنتمى إلى زمن حكم سابق على تاريخ إنتاج الفيلم، يجعل من الفيلم عملاً تاريخيًا، مهما اقتربت المسافة الزمنية بين

إنتاج الفيلم، والمرحلة التى ينتمى إليها، مثل: فيلم "اللّه معنا" لأحمد بدرخان عام ١٩٥٥؛ أى بعد قيام الثورة بعامين ونصف فقط.

لكن لا شك أن ظهور الوزير بالسلبية والنقائض العديدة، يعطى للنظام السياسى القائم آنذاك الشرعية فى الاستمرار، باعتباره قائمًا على انتقاد هذه السلبيات، ومن المهم الإشارة إلى أن الشكل السياسى للفيلم تخف حدته عما لو كان الفيلم يظهر إيجابيات وسلبيات السياسة التى تدور إبان تصوير الفيلم، لكن هذا لم يحدث ـ بالطبع ـ فى الأفلام الوطنية، وغير الوطنية التى تم تصويرها بعد قيام ثورة يوليو.

والوزير فى هذه الأفلام شخص مرتبك، كبير فى السن، وأسرته تحمل الكثير من عوامل الفناء فى داخلها، وهو إنسان صارم، قد يحب أبناءه لكنه شديد القسوة، وتعنى كلمة مرتبك هنا، أنه لا يعيش فى حالة استقرار سياسى، فهو ينتظر إقالته من منصبه بين لحظة وأخرى، لذا لابد له أن يمارس قسوته، من أجل التخلص من خصومه، والبقاء فى منصبه بأى حال.. كما أن الوزير قد يكون شاذًا جنسيًا مثلما رأينا فى "السكرية"، أو مرتشيًا مثلما حدث فى "السمان والخريف".

وليس لدى الوزير أى خطة إدارية أو تطويرية، بل هو فى حالة دفاع عن النفس، والمنصب من أجل البقاء. وقد رأينا هذا الوزير فى أفلام عديدة سنذكر منها: "اللّه معنا" لبدرخان، ثم "نهر الحب" لعز الدين ذو الفقار ١٩٦٠، وأيضًا "بقايا عذراء" لحسام الدين مصطفى ١٩٦٢، و"غروب وشروق" لكمال الشيخ ١٩٧٠.

كما رأينا الوزراء بأشكال هامشية، وغير هامشية فى أفلام عديدة، حاولت إلقاء الضوء على مرحلة ما قبل الثورة، ومنها "الرجل الذى فقد ظله"، لكمال الشيخ ١٩٦٧، و"فى بيتنا رجل" لبركات ١٩٦٠ وفى أفلام أخرى عديدة مثل "السمان والخريف" لحسام الدين مصطفى ١٩٩٦.

والوزير فى فيلم "الله معنا" هو أيضا رجل السراى "زكور باشا" الذى ما أن تصل إليه أنباء قيام المعارضة بمناقشة موضوع الأسلحة الفاسدة بعد حرب

١٩٤٨ حتى يلوح بمنصب وزارى مهم لزعيم المعارضة، وسرعان ما يتخلى زعيم المعارضة عن القضية، ويتحلل من وعده للضباط الأحرار الذين وعدهم بالوقوف إلى جوارهم. وما إن يصير وزيرًا حتى يقف ضد الضباط الأحرار أنفسهم.

إن الوزير هنا يمكنه أن يتخلى، فى حكومة ما قبل الثورة، عن مبادئه فى مقابل المنصب، وهؤلاء الوزراء محاطون بتجار أسلحة فاسدة، وهم يستمدون قوتهم من الملك الذى يحمى الفسدة والمفسدين حسب الفيلم، لأنه كان شريكًا فى صفقات الأسلحة.

ويقول الناقد ابن زيدون فى مقال عن هذا الفيلم فى مجلة الكواكب ـ ٢٩ من مارس ١٩٥٥ ـ إن "الفيلم يعالج الثورة من زاوية واحدة، فيركز القصة كلها على موضوع الأسلحة الفاسدة، والاتجار بها من خلال حرب فلسطين، ويتسرب من هذه الزاوية إلى الطريقة التى كانت تدار بها شئون البلاد، ثم ينتهى إلى بيان أثر موضوع الأسلحة الفاسدة فى التعجيل بقيام الثورة التى حررت البلاد من تجار الأسلحة، وتجار السياسة وطردت الملك الذى كان يحمى هذا الفساد".

أما الفيلم الثانى الذى اخترناه فهو "نهر الحب" الذى تم إنتاجه بعد ثمانى سنوات من قيام الثورة. والفيلم كما هو معروف مأخوذ عن رواية "آنا كارنينا" لتولستوى، والزوج فى الرواية لم يكن "وزيرًا"، وإنما هو رجل عجوز له مكانته الاجتماعية، وقد تحولت هذه الشخصية إلى وزير بالطبع من أجل انتقاد النظام السياسى الملكى، وسوف نرى أن الضابط العاشق هنا رومانسى حالم، وليس ألعوبان مثل فرونسكى عند دوستويفسكى، وهذا الضابط هو أحد الذين دفعوا حيواتهم ثمنًا للأسلحة الفاسدة، ويركز الفيلم فى بعض جوانبه على حرب عام ١٩٤٨.

وما يهمنا هو شخصية الوزير، فالفيلم يحاول أن يقدمه بصورتين متناقضين. كما أن الفيلم لا يهتم بالتركيز على الدور السياسى والوظيفى للوزير طاهر باشا فهو رجل عقلانى، يمنح ابنه شطرنج فى عيد ميلاده فى مقابل القطار الكهربى الذى تمنحه له زوجته "الأم" نوال.

والوزير هنا رجل متقدم فى السن، تزوج بفتاة تصغره بسنوات طويلة هى نوال، إنها شقيقة أحد الموظفين الذين يعملون لديه، وهو رجل شطرنج، أى أنه يقيس كل شىء فى حياته بحساب الربح والخسارة والمكسب والفقدان، وليست لديه أية مساحة من هامش العواطف. لكنه فى الوقت نفسه يحب أسرته، ولا شك أن سقوط امرأته فى حب الضابط الشاب خالد يؤثر على وضعه الاجتماعى ومكانته فى منصبه، وأيضا التأييد له فى انتخابات مقبلة.

وهذا الأب المنشغل فى وظيفته قد لا يحضر عيد ميلاد ابنه، وهو رجل معتز بنفسه وسلوكه، لحد الصلف ويتعمد الفيلم أن يصوره شديد النفور وهو يتكلم عن أبسط حقوقه فى أن يعيش بلا فضائح وأن تخفى زوجته خيانتها.

لا شك أن عز الدين ذو الفقار، ضابط الجيش السابق، قد حاول إدانة النظام السياسى فى ما قبل الثورة فى أكثر من فيلم، منها "رد قلبى" ١٩٥٧، لكن السيناريو الذى كتبه لإدانة وزير الحقانية - العدل - طاهر باشا، لم يكن مقنعًا، بخاصة لمن يهمهم استخدام منطق العقل، فهو لم يستخدم سلطاته السياسية أو الإدارية فى التخلص من خالد وكل ما فعله مع امرأته أن حرمها من دخول المنزل، وصور الموقف لابنهما أن الأم قد ماتت. فهو - إذًا - رجل يتعامل مع الخيانة، وما أبشعها، بعقلانية شديدة وبرود. والحقيقة أنه بعد مرور سنوات، فإن المتفرج العادى قد يتعاطف مع شخص خانته امرأته، ومن حقه أن يطلقها فإن هذا سوف يولد خسائر مضاعفة... خسران الزوجة، والسمعة والمستقبل السياسى.

ورغم أننا أمام فيلم عاطفى، فإن صورة وزير ما قبل الثورة قد أعطت للفيلم بعدًا سياسيًا، فلماذا اختار المخرج، وكاتب السيناريو يوسف عيسى أن تكون الأحداث ما قبل الثورة، رغم أننا أمام فيلم عاطفى ليس لمصدره الأجنبى، بما فيها الأفلام الأمريكية التى أخذت عن "كارنينا"؛ أى أبعاد سياسية تقريبًا.

والزوج المنتهك هنا ليس شرًا كله، قد يبدو جلفًا فى ردوده، وأفكاره ونقاشاته لكن لا شك أنه كان حريصًا على مستقبله السياسى، وبكل برود، يوافق أن تسافر زوجته مع خالد إلى لبنان حتى يكونا بعيدين عن الفضائح التى قد تفجر كل هذا المستقبل السياسى.

أما الفيلم الثالث فهو "بقايا عذراء" لحسام الدين مصطفى ١٩٦٢، فقد تغيرت فيه الصورة بعض الشيء، رغم أننا أمام الممثل نفسه زكى رستم، فعبد الفتاح فكرى باشا وزير سابق، ورئيس الحزب الوطنى المعروف، وهو أب لفتاة تدعى هدى، تتعالى بعجرفة، وتصطدم مع المدرسة نبيلة، وعندما يستدعى الباشا المدرسة عقب هذا الصدام، فإنه يبارك موقفها من ابنته المدللة، وهناك فارق السن بين الباشا والمدرسة ويشعر نحوها بالحب فيتزوجان، رغم أن ابن خالها الصحفى محمود كمال يحبها دون أن يبوح لها بالحب.

ويحاول الباشا أن يعتلى منصب الوزارة مرة أخرى، ويستخدم الصحفى محمود من أجل تحقيق أغراضه، ويقع محمود ضحية لمؤامرة من السفارة البريطانية حين زجت له راقصة لتكون عشيقته، مما يقطع العلاقة بين الباشا والصحفى.. والوزير هنا طيب، إنسان، ولكنه قلق فيما يتعلق بمستقبله السياسى، فلايتورع أن يفعل أى شىء.. وقد اختفى من الأحداث بموته قتيلا ووجهت الاتهامات ناحية الصحفى.

والزوجة نبيلة هنا لم تخن زوجها، لافى حياته. ولابعد مماته، فهى تقرر أن تبقى وفية لذكراه.. وتكرس بقية حياتها للاهتمام بتربية ابنته. والفيلم كما نعرف مأخوذ عن رواية لإسماعيل الحبروك، وكتب له السيناريو يوسف السباعى (الضابط السابق).

وإذا كانت الأفلام الوطنية، والسياسية قد أدانت - دومًا - وزراء ما قبل الثورة، مثلما حدث فى فيلم "غروب وشروق" لكمال الشيخ، المأخوذ عن رواية لجمال حماد (ضابط سابق أيضا)، فإنه بداية من السبعينيات ظهرت هذه الشخصيات السياسية بشكل مختلف، وتغيرت النظرة إلى ضباط الثورة الذين صاروا وزراء، ولعل هذا بدا واضحًا فى شخصية الوزير فى فيلم "يا عزيزى كلنا لصوص" لأحمد يحيى ١٩٨٩، فرغم أن الوزير هنا كان شخصية هامشية، فإنه سرعان ما ظهرت سمة الضابط الوزير، فى حكومات الثورة، فالوزير (جسد الشخصية نظيم شعراوى) قد استخدم سلطاته من أجل أن يحقق الثروات الطائلة لنفسه، ولعله قام بالاستيلاء على (أو سرقة) بروش ماسى غالى الثمن، من إحدى الأميرات،

ومنحه لزوجة ابنه فى ليلة عيد ميلادها، إنها الليلة نفسها التى تم القبض عليه بتهمة الفساد، وتم استبعاده من منصبه، ومصادرة أمواله التى اكتسبها عن غير وجه حق.

وقد قامت قصة الفيلم على أساس: من يستولى على البروش الألماس؟ فالابن (محمود عبد العزيز) قد صار معدمًا بعد وفاة الأب الوزير، وهو يحاول استعادة البروش بسرقته، لأنه يشكل ثروة طائلة، ولم يركز الفيلم إلا على البروش، وأعطى إحساسا أن ضباط الثورة استولوا على ثروات الأسرة الملكية وتضخمت ثرواتهم ومكاسبهم.

وكاتب هذا الفيلم هو إحسان عبد القدوس الذى كان أول المدافعين عن مكاسب الثروة فى بدايتها، والذى كشف الأسلحة الفاسدة، ثم راح يكشف سلبيات الثورة نفسها فى روايات عديدة تحولت إلى أفلام مثل: "جرحى الثورة" (فيلم آه يا ليل يا زمن)، و"يا عزيزى كلنا لصوص" وغيرها من الأفلام.

وفى منتصف الثمانينيات ظهر بعض الوزراء بشكل سافر، مثل الوزير فى فيلم "٤ فى مهمة رسمية" لعلى عبد الخالق ١٩٨٧، حيث ذهب الموظف إلى الوزير ليشكو له حاله، فاستقبله الوزير بترحاب شديد، وفجأة سمع فى النشرة إنه قد ترك منصبه فتحول إلى شخص عنيف وقام بطرد الموظف بشكل ساذج للغاية.

ومن المهم هنا أن نقف عند صورة الوزير كما صورت فى أفلام السنوات الأخيرة، فالماضى السياسى للكثير من وزراء الفيلم المصرى بالغ السوء ولا يقل الحاضر سوءًا عن هذا الماضى، ويبدو ذلك واضحًا فى أفلام من طراز "الراقصة والسياسى" لسمير سيف ١٩٩٠ و"هدى ومعالى الوزير" لسعيد مرزوق ١٩٩٦، و"طيور الظلام" لشريف عرفة و"الواد محروس بتاع الوزير" لنادر جلال ١٩٩٩، و"معالى الوزير" لسمير سيف ٢٠٠٢، ومن المعروف أن هناك أفلامًا عديدة ظهرت فيها شخصية الوزيرة بصورة مختلفة من أبرزها "الإرهاب والكباب" ١٩٩٢ لشريف عرفة.

وسوف نبدأ بالحديث عن هذا الفيلم الأخير، فعقب الاستيلاء غير المقصود على مجمع التحرير، فإن وزير الداخلية يرأس بنفسه عملية التفاوض مع

الأشخاص الذين استولوا على المجمع. وهو يبدو رجلاً طيبًا منهكًا مفاوضًا يلجأ إلى السلم والنقاش قبل أن يأمر رجاله بالهجوم.

وقد بدأنا بالحديث عن هذا الفيلم بسبب جملة رددها الوزير كأنه يشكو حاله لنفسه قائلا: "إن كافة الوزراء الآخرين على قلوبهم مراوح ويتمتعون بسمعة إعلامية عالية ويعملون أقل. أما وزير الداخلية فإنه فى كد دائم".

وقد أعطى هذا للوزير بعدًا إنسانيًا، حيث كتب عليه أن يقف فى العراء ويسهر الليل من أجل مفاوضة من تصورهم إرهابيين، وهو حريص كل الحرص على حياة الرهائن، وأن يخرج من المفاوضات بأقل قدر من الخسائر. وقد اكتسب الوزير هنا صفة البشاشة، والطيبة.

وقد ركزنا على هذه الشخصية وعلى فترة التسعينيات، حيث صار الوزراء محط أنظار لعمليات اغتيال إرهابية. وفى السينما تم اغتيال وزير فى فيلم "الإرهابى" لنادر جلال ١٩٩٤. و"الراقصة والسياسى" هو عنوان نص قصصى لإحسان بعد القدوس.. وعنوان الفيلم يجعل الراقصة فى مكان الأسبقية بالنسبة إلى رجل السياسة الوزير الذى يكشف الفيلم أن هناك مسافات واسعة بين اختلافات كل منهما. الراقصة هى سونيا، ترقص فى الحفلات وقد تطورت من الرقص فى الملاهى الليلية إلى الرقص فى الفنادق الكبرى؛ حيث حفلات يقيمها كبار رجال الدولة.

أما الوزير فإن المرأة تشاهده ذات يوم فى التليفزيون فى أحد البرامج السياسية وسرعان ما تتذكره، فهو الرجل الذى طلب منها ذات يوم أن ترقص فى حفل و"نصب" عليها، و"أكل" بقية أجرها وهرب بعد أن استخدم اسمًا مستعارًا.

الوزير الحالى - إذًا - هو أفاق سابق رجل يكسب أمواله من عرق الراقصات ويغير أسماءه، واستطاع عن طريق التحايل إلى أن يصل إلى أعلى المناصب السياسية فى البلد. وحين ترى سونيا الوزير عبد الحميد رأفت فإنها تقرر أن تلعب معه لعبة القطة والفأر، عليها أن تطارده وأن تنتحل صفة نائبة فى مجلس الشعب كى يمكنها أن تتحدث إليه فى التليفون، بخاصة أنه يضع حول نفسه

ستارًا حديديًا.. وما أن تتمكن من مكالمته، حتى تأخذ فى سبه وشتمه وتذكره بالماضى الشائن حيث استولى على أموالها.

وما تلبث أخلاق الوزير الحالى أن تظهر، فهو لم يتطهر مع حصوله على المنصب، بل هو يمارس السلوك القديم نفسه بما يتفق مع مهامه الحالية، والوزير هنا يخشى على منصبه ويسعى إلى منع الراقصة من أن تنشر مذكراتها التى تفضحه فيها، ويحاول عبد الحميد أن يمارس الضغط على المرأة من خلال استعادة علاقته الجنسية بها. فهو يذهب إليها فى بيتها ويقضى الليل هناك ويضع ستارًا من السرية حول سلوكه، كما أنه أعزب، ويصور لنا الفيلم وزيره باعتباره واقعًا تحت رصد الأمن، حيث إن السينما بدأت تصوير الوزير فى هذا النوع من الأعمال باعتباره شرير الفيلم.

الجانب الطيب هو الراقصة، التى تسعى للحصول على قطعة أرض من أجل بناء مشروع خيرى، وينافسها الوزير من أجل الحصول على الأرض نفسها لبناء مشروع استثمارى عليه.

وليس لدى الراقصة ما تخفيه فهى - فى نظر الناس - راقصة، تعرض جسدها على الناس، أما عبد الحميد، فهو وزير له مهابته الاجتماعية ومكانته.

أما الفيلم التالى، فهو مأخوذ من حادثة حقيقية، عرفت باسم "المرأة الحديدية" هدى عبد المنعم، وقيل إنها كانت على علاقة بوزير، سهل لها سبل الهروب من مصر، وقصة هذه السيدة معروفة، وظلت الصحف تنشرها حتى كتابة هذه السطور، وقامت جريدة أخبار اليوم بكشف وقائعها، وحولها الكاتب نبيل خالد إلى رواية، أخذتها السينما وقدمتها بالاسم الأول للمرأة الحديدية، وإن كان اسم الوزير قد تغير بالطبع. ومن المعروف أن هذه المرأة عادت إلى مصر عام ٢٠١٠ ومثلت أمام المحاكم.

الفيلم "هدى ومعالى الوزير" من إخراج سعيد مرزوق به وزيران، أحدهما عربى هو معاوية، يسيل لعابه بمجرد رؤية هدى فى زيارته لوطنه، وهو لمس المرأة فى السيارة التى تقل هدى، ورئيسها فى مؤسسة مقاولات كبرى، هذا

المسئول يبدو كأنه يقدم جسد المرأة مقابل صفقة تجارية مع الدولة، وفى مكتب معاوية فإن هذا الأخير لا يتوانى عن إغواء المرأة، وحين تدفعه يطلبها للزواج.. ويتزوجان.

هذا الوزير رجل حسى، تدفعه غرائزه، كما أنه يمارس العديد من الأعمال المالية المشبوهة، وهو المصدر المادى لهدى، حيث سيحول إليها مبالغ مالية طائلة، سوف تستولى عليها، وهو فى وطنه لايستطيع النزول إلى مصر، بسبب العلاقات شبه المقطوعة مع السلطات المصرية.. وفيما بعد تطلب هدى الطلاق منه وتنفرد بالأموال التى حولها إليها.

أما الوزير التالى، فهو أحمد ثابت، رأيناه فى بدايته محاميًا، وهو أيضا رجل حسى يطمع فى أن ينال جسدها، وهى لا تمنحه هذا الجسد إلا بمقابل، ويساعدها، وينجح فى أن يعقد لها العديد من الصفقات المشبوهة. وبعد أن يتم تعيينه وزيرًا، فإنها تستدعيه إلى دارها، وتطلب منه مساعدتها فى الهروب من مصر، وذلك بعد أن سجلت له فيلمًا جنسيًا فاضحًا، وهى تمارس معه الحب..

بدت شخصية الوزير هنا بالغة المهانة، ضعيفة أمام جسد المرأة، وأمام سطوة المال، وهو شخص يمكن النفاذ إليه من خلال نقاط ضعف عديدة، وقد لعب هنا دورًا سياسيًا مهمًا، فالوزير العربى قام بتهريب أموال غير مشروعة إلى مصر، والوزير المصرى نجح فى تهريب هدى، وهى الممنوعة من السفر، وذلك بأن ضمن خروجها من البلد، بعد أن باعت الوهم للمستهلكين.

وقد صار الجنس، والفساد المنشود بمثابة السلوك الأعم لدى وزراء السينما، بخاصة فى فيلمى "طيور الظلام" لشريف عرفة ١٩٩٧، و"الواد محروس بتاع الوزير"، وفى الفيلمين، هناك موظف مبتدئ بالغ الذكاء يعمل لدى الوزير، ويعرف أسراره ويسعى إلى كشفها سواء عن عمد، أو عن غير عمد، وفى كلا الحالتين فإن الوزير يسقط.

وفى "طيور الظلام" فإن فتحى نوفل، يتحول من محام صغير يعمل فى الأرياف إلى محام كبير، بفضل ذكائه الذى يقربه من رجال السياسة لدرجة أن

يصبح مديرًا لمكتب وزير، ويرشح نفسه لمجلس الشعب، وينجح فتحى فى تخطيط الحملة الانتخابية للوزير، ويقربه من الناس، ويعمل فتحى بكافة السبل؛ كى ينجح الوزير فى الدائرة الريفية وذلك مقابل أن يساعد الوزير بعض الدينيين فى كسب انتخابات عدة نقابات.

الوزير هنا رجل حسى، وهو أيضا واسع الذمة المالية، وعن طريق أطماع فتحى فإن هذا الأخير يزج فى طريق الوزير، بسميرة فتاة الليل السابقة فتوقعه فى حبائلها، ويتزوج بها عرفيًا، والغريب أن مدير مكتب الوزير يحتفظ بوثيقة الزواج العرفى معه.. والوزير فى هذا الفيلم، أشبه بخيال حقل، يترك كافة الأمور لفتحى كى يديرها بنفسه بما فيها الأمور الحسية، وهو رجل متزوج، ويمكنه أن يتلقى ضربة زوجته لو أحست بأن هناك امرأة أخرى فى حياته، وسميرة تستغل اسم الوزير، من أجل عقد الصفقات، والتهرب من الجمارك، والضرائب ولا يملك الوزير هنا معارضة، أو رغبة فى الرفض، وفى النهاية فإنه يتم القبض عليه مع الآخرين.

أما فيلم "الواد محروس بتاع الوزير"، فإن شخصية الوزير صارت محط سخرية لا حدود لها، فإذا كان الوزير فى "طيور الظلام" قد ترك قيادته سهلة للمحامى فتحى الذى يتلاعب ببنود القانون، فإن محروس فى فيلم نادر جلال ليس أكثر من مراسلة للوزير، من قريته نفسها، جاء به من الأمن المركزى بناء على توصية من والد الوزير، الذى يتعامل مع ابنه كأنه طفل صغير، يأمره ويشخط فيه للتأكيد على أن الوزير "جيد التربية".

ويصير الوزير "ملطشة" للمراسلة محروس، بشكل لم يحدث، لا فى الواقع، ولا فى السينما من قبل، فلا مانع أن يتخذ المراسلة من خادمة منزل الوزير عشيقة له، يمارس معها الحب فى المطبخ، وفى الحمام، بل إن محروس يجد نفسه فى بانيو الوزير، مع زوجته العجوز، فى مشهد شديد السخرية.. وفيما بعد يصبح محروس شاهدًا على علاقة سرية تربط بين الوزير وإحدى الجميلات، ويقال إن حكاية الوزير الذى ادعى لزوجته إنه فى مهمة رسمية، فذهب إلى فندق

قريب من المطار كى يقضى أيام وليالى حب مع عشيقته، وأن وشاية لزوجة الوزير جعلتها تكشف الأمر للرأى العام.. يقال إنها حكاية حقيقية.

وقد تحولت هذ الشخصية إلى مادة للسخرية "والمسخرة" بكل قوة، حين دخلت الزوجة على زوجها فى غرفة الفندق، ووجدت الحسناء فى فراش زوجها فأخذت تصرخ، ولملمت الناس من حولها، وقام محروس بالسخرية من الوزير نفسه، وأزاد الطين بلة.. بمحاولته للتشهير بالوزير وهو فى المصعد، ثم فى بهو الفندق.

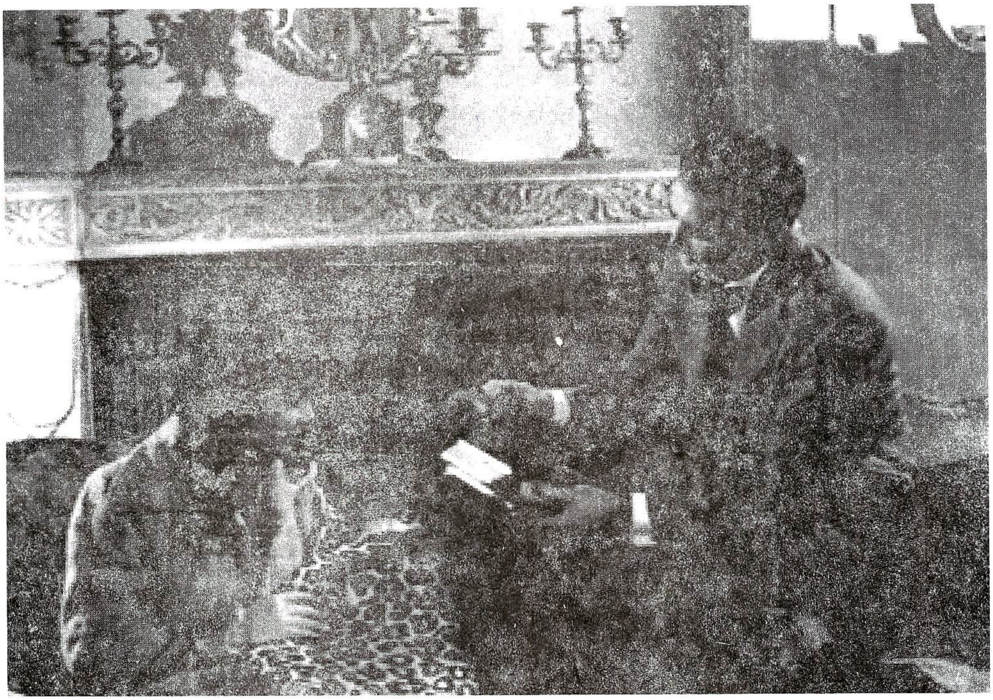
والوزير هنا مسالم. بلا شخصية، هو مستفيد من مقعده فى عقد الصفقات المشبوهة، ويقبل الرشوة، والهدايا، وبعد أن تصرف معه محروس بهذا التصرف الطفولى البالغ السذاجة قام الوزير بطرد محروس من الخدمة، وأعاده إلى معسكر الأمن المركزى ومحاكمته، فاستقال من الأمن المركزى، وقرر بأن يدخل مجلس الشعب، من أجل أن يستجوب الوزير، ويقوم بالسخرية منه تحت البرلمان، مما دفع بالوزير إلى الاستقالة.

وقد تمت صياغة الفيلم بشكل أقرب إلى فانتازيا الضحك، ولسنا هنا بصدد تحليل الفيلم، والوقوف ضده، أو معه، ولكن لا شك أن السينما لن تقدم صورة أكثر سخرية لمثل هذه الشخصية السياسية مثلما رأينا الوزير فى هذا الفيلم.

وفى فيلم "معالى الوزير" كان هناك وزير جاء إلى منصبه عن طريق المصادفة، فهناك تشابه أسماء فى غلطة وقع فيها سكرتير رئيس الوزراء ووجد الوزير الجديد نفسه يحلف اليمين حاملا اسم الوزير الآخر، ويبقى هذا الوزير فى المنصب لمدة أطول من زملائه، ومن رئيس الوزراء، وبعد فترة، فإن الكوابيس تنتابه، وهو مؤهل أن يتم التحقيق معه من قبل جهات أمنية لما اقترفه من فساد، ويدفع مدير مكتبه إلى أن يذهب كى يعالج لدى الطبيب النفسى، ويتحدث بلسان الوزير، ويعانى الرجل من مشكلات مع زوجته، وابنته، ويصحب مدير مكتبه فى رحلة محاولاً أن ينام فى أماكن لا تنتابه فيها الكوابيس وفى النهاية يتخلص من مدير مكتبه بالقتل لأنه صار يعرف كل أسراره.



طيور الظلام





القاهرة ٣٠

## الفصل السادس عشر

# الجاسوسية.. والسياسة

عندما تم الاتفاق بين البريطانيين والأمريكيين على إنتاج سلسلة من أفلام جيمس بوند فى شركات هوليود (يونايتد ارتستس) كان أهم شىء هو أن يحتفظ بوند بهويته البريطانية، مهما صبغت مغامراته بالأمريكانية، بالطبع لأن الأمر يتعلق بالسياسة الخارجية البريطانية. وفى هذه الأفلام فإن رجال الاستخبارات البريطانية يقومون بأعمال خارقة للعادة، ابتداء من السيد "م" المدير العام للجهاز، وإلى بوند صاحب الرقم 007 ، أى المصرح له بالقتل. إذًا فحسب السينما، وحسب السياسة العليا لكل وطن ، فإن كل دولة عليها أن تفخر بأن لديها جهاز استخبارات قوى، لا يمكنه فقط زرع عملاء لها فى أراضى الغير، بل أيضا فى اكتشاف عملاء يعملون لحساب الغير فوق أرضها، ليس فقط إبان الحروب المسلحة، أو الباردة، بل أيضا إبان السلم، باعتبار إن التجسس التكنولوجى صار مهمًا للغاية بالإضافة إلى التجسس على الخطط الحربية، وما إليها.

ومع توقد الصراع العربى الإسرائيلى، وظهور أسطورة الموساد، والشين بيت، وأيضا الحديث الدائم عن الاستخبارات الأمريكية، اتخذت الأفلام المصرية التى ناقشت موضوع التجسس شكلاً سياسيًا، بالإضافة إلى تنامى الحس الوطنى. ونحن نناقش الأمر مُن حيث شكله السياسى، فجهاز الاستخبارات يتبع القيادة السياسية فى المقام الأول، والقرار هنا سياسى، كما أن القبض على جاسوس، أو اكتشاف عميل يعد نصرًا، أو هزيمة لهذه القيادة، حسب الموقف.

وفى السينما القديمة كان الخائن هو ذلك الجاسوس الذى يشى برفاقه إلى جهات أمنية عليا، وفى الأفلام التى صورت عن حرب ١٩٥٦، كان هناك عملاء أجانب يعيشون فى بورسعيد، يعملون لحساب القوات المغيرة، منهم إنجليز مثل بات، ويهود مثل: "شيكو"، وآخرين فى فيلم "بورسعيد"، وأيضا الأجنبى الذى جسده استيفان روستى فى فيلم "سجين أبو زعبل"، وهؤلاء العملاء مزرعون فى مصر، لإبلاغ أخبار الوطن للمعتدين، بل إن أحد هؤلاء يردد: "عبد الناصر لازم يموت"، وقد اتسم هؤلاء العملاء بصفة الخيانة، حتى أنهم عاشوا فى مصر ردحًا طويلا، بل إنهم يعتبرون أنفسهم مصريين، مثل "بات"، أما "شيكو" فإنه يردد عندما يتم اكتشافه إنه ليس مسلمًا ولا مسيحيًا. مما يوحى ـ حسب الفيلم ـ بأن اليهود تجسسوا لحساب إسرائيل المعتدية.

وكلما تنامى الصراع، ازدادت المواجهة بين أجهزة الاستخبارات العربية والإسرائيلية، ولعل الذين عاشوا عام ١٩٥٩، كانوا يتتبعون مانشيتات الصحف التى توالى نشر القبض على عملاء إسرائيل فى مصر، وبدت حرب الاستخبارات فى تلك الآونة قوية، وانعكست هذه الحرب على صفحات الجرائد، وكان على السينما أن تلعب دورها فى تعبئة الرأى العام. لكن الغريب أن الأفلام التى تم تقديمها فى تلك السنوات لم تكن قوية من حيث أهميتها الفنية، لذا لم تترك أثرها، بل إن بعض هذه الأفلام لم تتعد أن تكون مغامرات بين فريقين لا أكثر، ومن هذه الأفلام "وطنى وحبى" لحسين صدقى ١٩٦٠، ثم "الجاسوس" ١٩٦٤، و"العميل ٧٧" وكلاهما لنيازى مصطفى.

وفى هذه الأفلام لم تكن هناك فروق واضحة بين رجل الاستخبارات العامة، وبين الاستخبارات العسكرية، حسب منظور السينما، رغم أن جهاز الاستخبارات المصرية كان قد تم تأسيسه قبل ذلك بعدة أعوام، وفى فيلم "وطنى وحبى" الذى كتبه فؤاد القصاص، فإن الجهة التى تحاول تجنيد الضابط وحيد هى فى منظور الفيلم عصابة دولية، ووحيد هذا يشغل مركزًا كبيرًا فى القيادة العسكرية العربية المشتركة إبان الوحدة بين مصر وسوريا، وهو يسافر إلى دمشق فى مهمة سرية لانعرف كنهها، لكن ما تلبث عصابة أن تعرض عليه أن يعمل لحسابها لإعداد مؤامرة ضد بلاده.. ويتعرف وحيد على صحفية سورية تشك فى تصرفاته، وأنه خائن، فتطلق عليه النيران، وسرعان ما يتم اكتشاف أن وحيد عاد إلى القاهرة ليكشف لمؤسسته العسكرية بالمؤامرة، ويتم القبض على العصابة.

إذًا فوحيد هنا ليس رجل استخبارات، بل هو تابع للاستخبارات العسكرية وبصفته الوظيفية سافر إلى سوريا، ومن المعروف أن رجال الاستخبارات يرتدون ملابس أشخاص عاديين مدنيين، ويبتعدون دائما عن أية شبهات بأنهم يعملون لصالح مؤسسات استخباراتية.

وقد تكرر الشىء نفسه فى فيلم "الجاسوس" فالضابط البحرى يعمل فى الاستخبارات، ونحن نراه يرتدى الملابس العسكرية، ومن المهم الإشارة إلى نوع الصراع السياسى هنا، ففى فيلم "وطنى وحبى" لم تكن هناك إشارة إلى هوية العصابة الدولية، أما بداية أحداث "الجاسوس" فإننا نرى زوجين يهوديين يقومان بأعمال التجسس لصالح جهة معادية يقتلان على إثر قيامهما بعملية، ونعرف أن القتلة هم أعضاء عصابة تجسس تعمل لحساب الموساد.. ومعنى كلمة عصابة هنا تعنى أن تكون هناك رصاصات، ومطاردات، ودم، وهى أمور بعيدة عن عمليات التجسس التى كانت تحدث، لكنها الأجواء التى يصنعها نيازى مصطفى فى أفلامه وبعد فترة تصل إلى مصر الفتاة سارة من أجل الانتقام لمقتل والديها حيث قررت مجموعة جاسوسية أخرى التخلص منها. بعد إحدى العمليات تتعرف سارة على الضابط البحرى، الذى يسعى للإيقاع بعصابة تجسس تعمل لحساب الموساد وزعيمها ضابط بحرى سابق فى إسرائيل.

وهذا الزعيم يتخفى تحت ستار تاجر آثار وأدوات زخرفية فى خان الخليلى، وتعمل سارة لدى هذا الجاسوس، وتقع فى حب الضابط البحرى الذى يود الحصول على جهاز سرى لنقله إلى إسرائيل، وتسعى سارة إلى تجنيد المزيد من الشباب المصرى للعمل معها. وأثناء الاشتباك يكتشف الجاسوس أن الضابط الذى يموت أمام عينيه هو الذى يقود عملية الهجوم. تموت سارة برصاص المطاردة، وينجح الضابط فى الحصول على الجهاز السرى. ويتم القبض على عصابة الجواسيس. ويرقى الضابط البحرى إلى رتبة أعلى.

وقد حكينا القصة للتعرف على صورة الصراع، وللنظر إلى عمليات التجسس.. ولعل تاريخ إنتاج الفيلم مهم، للتعرف على نوع الأفلام التى حاول نيازى مصطفى السير فى ركابها، فقد نجح الفيلم الأول من سلسلة جيمس بوند "د. نو" عام ١٩٦٢، وكان على المخرج أن يلهث لتقديم عدة أفلام من السلسلة نفسها، وفى عام ١٩٦٩ قدم فيلمه "العميل ٧٧" الذى كتبه أيضا عبدالحى أديب. ويدور حول فريق من السينمائيين الأجانب يحضر إلى مصر تحت ستار قيامهم بالتصوير، وهم فى الحقيقة يقومون بالتجسس على بعض الأسرار العسكرية، ويعلم البوليس بما جاءوا من أجله، ويتدخل ضابط ليصل إلى رأس العصابة، ومعه ثلاثة أشخاص استعراضيون، ويتعرفون على الفريق السينمائى الأجنبى وتدور مطاردات حتى تتمكن الشرطة من القبض على العصابة.

وكما نرى من الملخص المنشور فى دليل السينما، أن الفيلم يتعامل مع الجواسيس كعصابة، وأن الشرطة، وليس الاستخبارات، هم الذين يقبضون عليهم، وليس للفيلم أية صبغة سياسية، ويكاد يكون الفيلم الأوحد الذى يدور فى إطار كوميدى، وكما اتضح فإن السينما المصرية، لم تقدم حتى التاريخ سوى أفلام تافهة، توجتها بفيلم "موسيقى وجاسوسية وحب" لنور الدمرداش عام ١٩٧١ رغم أنه أول فيلم يشير إلى دور الاستخبارات التى تقبض على الجاسوس كلوتز أثناء تسلمه المعلومات التى حصل عليها لشبكة الجاسوسية. والجاسوس هنا أجنبى، وليس مصريًا. كما سوف نرى الأفلام التالية.

لا شك أنه ظهرت ما يسمى بالظاهرة فى السينما بعد نجاح فيلم "الصعود إلى الهاوية" لكمال الشيخ ١٩٧٨، ودفعت السينما إلى إنتاج العديد من الأفلام، وهذه الظاهرة مهمة للغاية، لأنها جاءت بعد حرب أكتوبر، كنوع من رفع المحظور فى ملفات الاستخبارات ففيما قبل الحرب، لم تود المؤسسة الاستخباراتية المصرية أن تكشف عن آلية عملها، واختارت أن تعمل فى الظل، فلما انتهت الحرب بدأت تسرب بعض ملفات كانت سرية عن أنشطتها فى القبض على جواسيس عملوا لصالح إسرائيل، أو عن زرع عملاء فى داخل إسرائيل لإحضار معلومات مهمة، وبدا هذا التحول بمثابة قرار سياسى مثلما رأينا فى بعض حلقات المسلسل التليفزيونى"الثعلب"، وقد بدا أن الاستخبارات اختارت كاتبًا موهوبًا كى يقدم هذه القصص أولا فى الإذاعة، ثم فى السينما والتليفزيون ونجحت أعمال من طراز "الصعود إلى الهاوية" فى إذاعة "صوت العرب"، ممادفع بصالح مرسى، بإيعاز من الاستخبارات إلى كتابة السيناريو بنفسه.

وقد كان اختيار كمال الشيخ للفيلم موفقا لعدة أسباب؛ لأنه أهم من قدم أفلام للتشويق والغموض فى السينما العربية، ثم إنه قد قدم العديد من الأفلام السياسية الناجحة مثل "ميرامار"، و"على من نطلق الرصاص".

إذًا.. فنحن أمام فيلم سياسى فى المقام الأول، فعبلة كامل فى الفيلم ليست مجرد خائنة للوطن، تنقل معلومات عن المدن، بل هى تنقل معلومات سرية عن قواعد، والذى يمدها بالمعلومات هو مهندس شاب يحبها، كما أنها فى النص الأدبى زارت إسرائيل، وتم تكريمها فى الكنيست.. إذًا فنحن أمام فيلم سياسى تلخصت معانيه فى جملة رددها ضابط الاستخبارات وهى معه فى الطائرة: "هى دى مصر يا عبلة".

وقد جاءت خطورة عبلة أنها طرحت كل إحساس بأى شعور وطنى أرضًا.. وبرع الكاتب فى استفزاز المشاهد لكراهيتها، ليس لسلوكها وحده، بل لكل كلمة تقولها، فهى زارت مبنى الكنيست وحضرت إحدى المناقشات الحادة، وهى تردد بشكل يذهب بالعقل"لست بطلة. أنا جاسوسة"، ويقول لها ضابط كبير فى استخبارات إسرائيل "إنها أفضل لديه من أربعة جواسيس كاملين".

ويقول صالح مرسى وهو يتحدث عن ضابط الاستخبارات الذى يقف وراء القبض على عبلة: "إنه كان يعلم أن الانتصار يعنى الصبر"، وهو يردد: "تعرف لو ما كناش قبضنا على عبلة كامل. ماكانش ممكن حرب أكتوبر تكون بالكفاءة التى تمت بها".

والغريب أن كل هذه الجوانب السياسية قد تم إغفالها فى الفيلم الذى وضع شكلا اجتماعيا أكثر منه سياسيًا لقيام عبلة بالتجسس، ولم يشر بالمرة إلى الجانب الإسرائيلى، وركز فقط على ماسببته بعملياتها لخسارة عسكرية وسياسية على مصر إبان حرب الاستنزاف، حث يتم ضرب قواعد الصواريخ فى "ابوسلطان"، و"الدفرسوار" بناء على المعلومات التى يرسلها الحبيب إليها.

وفى الوقت نفسه عرض فيلم "أريد حبا وحنانا" لنجدى حافظ، حيث شاهده الناس قبل "الصعود إلى الهاوية" بإسبوعين. وهو من الأفلام المتخيلة، وذات المفهوم القديم حول الخلط بين ضابط الاستخبارات وبين الاستخبارات العسكرية، والجاسوس هنا مصرى يعمل لحساب شبكة جاسوسية ضد بلده، ويتابع نشاط ضابط الاستخبارات المصرية فريد، ويفاجئ بوجود علاقة بين سمير ومنى خطيبة شقيقه.

ونحن هنا أمام فيلم ضعيف فنيًا، ليست له صبغة سياسية، والصراع هنا يدور فى إطار محدود أسريًا، وبالتالى فإن الهوية القومية للفيلم تكاد تكون هامشية، وكما كتب عبد المنعم سعد فى كتابه "السينما المصرية فى موسم (١١): " فإن السيناريو تخبط فى تفاصيل لا داعى لها، وأغفل أساسيات ضرورية، فجاء السيناريو غامضًا فى مواقف كثيرة".

وقد بدت أفلام الجاسوسية بمثابة حاجز مهم فى مسألة التطبيع بين العرب وإسرائيل، بخاصة بعد استعادة سيناء، فكانت الأفلام التالية بمثابة تذكرة للعداء القديم من ناحية، وهى فى المقام الأول أقرب إلى حرب الجواسيس منها إلى أفلام بوليسية، وقد كتب إبراهيم مسعود أربعة سيناريوهات هى "بئر الخيانة"١٩٨٧، ثم "إعدام ميت" ١٩٨٥ لعلى عبد الخالق، ثم "فخ الجواسيس"

لأشرف فهمى ١٩٩٢، و"الكافير" لعلى عبد الخالق ١٩٩٩، وقد تمت الإشارة إلى أنها مأخوذة عن ملفات حقيقية.

والأفلام بمثابة حروب جاسوسية بين الموساد والاستخبارات المصرية، كأن أفراد الطرفين يجلس كل منهما أمام نرد شطرنج، يحاول كل طرف إسقاط جاسوس للآخر، ويبدأ ذلك واضحًا فى "إعدام ميت . فنحن لسنا أمام صراع سياسى، بقدر ما هو تنافس بين الجهازين، فالضابط المصرى محيى، يحاول زرع ضابط استخبارات آخر، هو عز الدين، محل الجاسوس منصور، استغلالا للشبه بينهما لتضليل الاستخبارات الإسرائيلية، والحصول على أسرار المفاعل النووى الإسرائيلى فى ديمونة، ومنصور هذا شاب من العريش وجنده الإسرائيليون للسفر إلى مصر، والقيام بأعمال التجسس.. ويحاول الفيلم تأكيد حقيقة لعبة الشطرنج بين الجهازين، فكل منهما يحاول تجنيد كافة ذكائه للتغلب على الآخر، ويبدو التنافس هنا كأن كل منهما يعرف الآخر، وكأنه خصم أكثر منه عدو.. حيث لايبدو رئيس الاستخبارات الإسرائيلى شريرًا كعادة هذا النوع من الأفلام، بل هو يحاول إيقاف عمليات خصمه المصرى، والإيقاع بالضابط المصرى الشاب عز الدين، حتى إذا تم اكتشاف أمره، وصار على الجهازين أن يتبادلا فيما بينهما الجواسيس.

وقد دارت الأحداث هنا بين مصر وإسرائيل، وبين سيناء المحتلة والقاهرة، وليس للعملية التى قام بها الجاسوس المصرى صدى فى السياسة المصرية، وبالتالى فنحن أمام فيلم استخباراتى، أكثر منه فيلم سياسى. وقد تكرر الشىء نفسه فى فيلم "بئر الخيانة" للمخرج نفسه، لكن مع نقل مكان الأحداث إلى أوروبا، فجابر من مدينة الإسكندرية يقيم مع زوجته وولده فى غرفة صغيرة، ويعمل فى الميناء فى أعمال متواضعة، يقرر أن يسافر إلى إيطاليا هربًا من التجنيد. وهناك تحت ضغط الفقر والبطالة، يلجأ الى السفارة الإسرائيلية عارضًا استعداده للتجسس على مصر. فيتشككون فى صدقه أولا، ثم يقتنعون به بعد قليل.

وسرعان ما يتم تجنيده، يدربونه على التجسس، ويعود إلى مصر، بعد أن حقق ثراء ملحوظًا، ويفتتح شركة مقاولات فى الميناء، وتعمل لديه موظفة لا يعرف أنها

مكلفة بمراقبته لحساب استخبارات إسرائيل، ثم يحصل على مناقصة لتوريد الأغذية للأسطول المصرى، ويستطيع الحصول على معلومات شديدة الأهمية من خلال علاقته بجاويش فى الأسطول. دون أن يدرى أن هذا الجاويش يعمل لحساب الاستخبارات المصرية التى بدأت تراقبه ليل نهار منذ أن دخل السفارة الإسرائيلية فى روما.. وينجح ضابط الاستخبارات المصرى فى القبض عليه وقبل أن يتم إعدامه ينتحر.

وقد جاء فى مجلة "الموعد": "من المدهش أن كاتب الفيلم إبراهيم مسعود متخصص فى كتابة الروايات البوليسية وروايات الاستخبارات. وقد كان ضابطًا أو لعله لم يزل، وهو كاتب فيلم "إعدام ميت" الناجح الذى أخرجه على عبدالخالق أيضا.. ولكن هذا الثنائى لم يوفق فى "بئر الخيانة". وربما كان السبب هو الرغبة فى الالتزام بالقصة الحقيقية الموجودة فى ملفات الاستخبارات، ولكن أوراق الملفات شىء وسيناريوهات الأفلام شىء آخر..".

وسوف نرى أن هذه السمة قد تكررت بشكل فج فى أفلام أخرى كتبها مسعود، منها "الكافير" للمخرج نفسه، وتدور أحداث الفيلم عام١٩٧١، عندما تقرر الاستخبارات العسكرية ضرورة معرفة سمات الطائرة "الكافير" لكى تتعامل معها، ويقع الاختيار على ضابط طيار مصرى حاصل على درجة الدكتوراه من السوربون للذهاب إلى فرنسا لدراسة الطائرة الكونكورد، التى صممت طائرة "الكافير" على غرارها. ويتم الاستعانة برجل استخبارات مصرى على المعاش كى يضع خطة يدفع بها الضابط أن يسافر إلى تل أبيب، كى يبدو السفر كأنه خطأ ليزرعه هناك للتعرف على الكافير نفسها.

وفى إسرائيل يتم القبض على المهندس المصرى، وتقرر الاستخبارات الإسرائيلية تجنيد الضابط للعمل لحسابها وتحوطه بعديدات من نساء الموساد، مرة يعذبونه، ومرة يثقون فيه، حتى يخدعهم وينجح فى الهرب بالطائرة إلى مصر، بعد أن تتحطم فى الجو.

وقد كتب طارق الشناوى عن الفيلم تحت عنوان "سذاجة وسطحية" فى مجلة الكويت ـ العدد ١٩٩: "إن الكاتب لجأ إلى تقديم حلول درامية ساذجة،

فلا نستطيع أن نصدق هذه الحيلة التى يسافر بها الطيار إلى إسرائيل، حيث إنه يخطئ فى الطائرة؛ لأن أحد عملاء الاستخبارات المصرية دس له تذكرة سفر إلى تل أبيب عن طريق الخطأ. وهى حيلة لو صحت فى البداية، فإنه ينبغى أن يكشفها، إما الطيار نفسه، أو أحد الموظفين أو العاملين، أو رجال الأمن المنتشرين فى المطار، ولكن كاتب السيناريو والمخرج لديهما ثقة مطلقة فى سماحة المشاهدين ".

ولعل هذا الفيلم هو أكثر أفلام عبد الخالق علاقة بالسلطات السياسية العليا، فلاشك أن استدعاء ضابط كبير من الاستيداع للتدريب لهذا الضابط الشاب وإرساله إلى تل أبيب للتعرف على الكافير، أمر وصل إلى القيادة السياسية، وأنها قد أعطت أمرًا بتنفيذ العملية، ولكن هذا الفيلم بدا كأنه يتوج مجموعة من السذاجات التى قدمها المخرج والكاتب ويواصلان الاستمرار فيها.

ولعل المرة الوحيدة التى لم يعمل فيها إبراهيم مسعود مع مخرجه المفضل كانت فى "فخ الجواسيس" لأشرف فهمى ١٩٩٢، والذى قدمه الكاتب قبل فترة فى الإذاعة المصرية كمسلسل معروف باسم "داليا المصرية"، والجاسوس هنا مصرى.. أى تم تجنيده ليعمل لحساب الموساد، وتكون مصر هى أرض العمليات له.

وهناك تشابه ملحوظ بين الدوافع لدى الشخص الذى مارس التجسس ضد وطنه، وهو فى كلتا الحالتين امرأة.. دفعتهما الظروف السياسية للوطن إلى كراهيته، فعبلة قد عاشت فقيرة، وداليا ابنة عائلة ثرية أممت الدولة ممتلكاتها وأضرت بمصالحها. كما أن سقوط كل منهما بين أيدى الاستخبارات المصرية يعود إلى أسباب أسرية، الأولى بسبب أبيها المريض فى تونس، والثانية بسبب أخيها، كما أن هناك ضابط استخبارات مصرى يتتبع كل واحدة على حدة للإيقاع بها.

فى "فخ الجواسيس" يسعى الضابط لاحتواء الفتاة المصرية وإنقاذها من براثن الخيانة، فيرد اللطمة للجانب الآخر.. أى أننا مجددًا أمام صراعات مؤسسات

استخباراتية فهناك ضابط موساد نجح فى تجنيد "داليا" من خلال عملية غسيل مخ استهدف إقناعها بأن القيادة السياسية حين تحاول إعادة بناء الجيش إنما تعرض مصر للاحتلال، وتهدد أمن وسلام المنطقة العربية. وهو الأمر نفسه الذى دخل به ضابط الاستخبارات لعبلة فى فيلم "الصعود إلى الهاوية"، فداليا تقتنع أنه لو حدثت حرب فإن ضحاياها ليسوا الضباط والعسكريين فقط. ولكن أبناء البلد التى هى واحدة منهم، أى أنها العدو المشترك.

وداليا تتحمل مسئولية أخيها، الذى تحبه بجنون، عندما تدفعه الظروف للسفر إلى الخارج، تصبح صيدًا سهلاً للموساد التى تستغل نقطة ضعفها تجاه شقيقها. وتزيد من نزعة الانتقام بداخلها ضد كل من أساء لعائلتها، وبالفعل تتورط ويتم تجنيدها، غير أن الاستخبارات المصرية تكتشف الأمر فتحاول استعادتها من جديد. فتدفعها أن تعمل لصالح مصر، على أن تبدو كعميلة لإسرائيل.

وفى كل هذه الأفلام، فلا بد للجاسوسة أن تقوم بعملية وأن تنقل رسالة، أو جهازًا إلى مصر، بما يعنى أن الطرفين اللذين يلعبان أمام شطرنج السياسة العسكرية أن يعلنا أن أحدهما خاسر والآخر رابح.

وقد تحدث المخرج أشرف فهمى إلى مجدى الطيب فى مجلة "فن" حول هذه الأفلام مرددًا: "هناك أفلام استغلت نجاح فيلم "الصعود إلى الهاوية" وقدمت نوعية تافهة، ولكننا هنا نقدم موضوعًا وطنيًا يستغل الإقبال الجماهيرى الكاسح على مسلسل "رأفت الهجان"، والذى جعلنى أشعر بعودة الانتماء إلى الناس من جديد. بعدما كانت مباريات الكرة فى وقت من الأوقات تحقق إيرادات أكبر من إيرادات الأفلام الوطنية.

وفى عام ١٩٩٢ دخلت نادية الجندى مجال أفلام التجسس، وبدت كأنها تود أن تخترق حاجزًا جديدًا، مثلما فعل رأفت الهجان، بأن تذهب بنفسها، فى الفيلم إلى عاصمة إسرائيل، من خلال فيلم "مهمة فى تل أبيب" الذى ألفه بشير الديك دون الرجوع إلى ملفات الاستخبارات، وبدا الفيلم ضخم الإنتاج، يصور بين فرنسا وسويسرا، وبلجيكا وجنوب إفريقيا، حول آمال التى تقيم فى باريس وتعمل

جاسوسة لحساب إسرائيل، تقرر التوبة، فتلجأ إلى السفير المصرى ليحدد لها موعدًا مع رئيس الاستخبارات المصرى كى تعترف له، يتفق معها أن تكون عميلة مزدوجة، وذلك بعد أن تجتاز اختبارًا تحت جهاز كشف الكذب، يطلب منها السفر إلى تل أبيب لتصوير شريط خطير عليه أنواع الأسلحة والخطط الاستراتيجية الإسرائيلية فى حالة نشوب حرب مع مصر، وذلك من مبنى وزارة الدفاع، تنجح مهمة آمال فى تهريب الفيلم عن طريق قس فى القدس، إلا أن الاستخبارات الإسرائيلية تكشف خداعها، فتلقى أنواعًا من التعذيب الوحشى، ويتمكن رجال الاستخبارات المصرية من تهريبها لتصل إلى مصر...

وموضوع الفيلم، كما نلحظ حدث قبل حرب أكتوبر، لكن الملابس والأجواء توحى بأنه يدور إبان تصويره، ونحن هنا أمام صراع استخباراتى مثلما حدث فى "إعدام ميت"، أكثر منه عمل سياسى، وينتهى هذا الصراع بالحصول على فيلم به معلومات عن طائرة جديدة، ثم تستعيد مصر جاسوستها دون أية خسائر.

ومن الواضح أن نادية الجندى والمخرج نادر جلال قررا العودة مرة أخرى إلى إسرائيل فى فيلم "٤٨ ساعة فى إسرائيل" عام ١٩٩٨.

ومثلما دارت أغلب الأحداث فى الفيلم الأول فى أوروبا التى تعتبر مزرعة خصبة لتجنيد الجواسيس ضد أو مع مصر، فإن الأحداث هنا تدور فى اليونان فهناك شاب مصرى، يعمل لمصلحة الاستخبارات المصرية، إلا أن رجال الموساد يتعقبونه فى اليونان، وقبل القبض عليه وترحيله إلى إسرائيل، يسلم الميكروفيلم إلى خطيبته... وتسافر شقيقة الضابط إلى اليونان من أجل إنقاذ أخيها، وهناك تحاول إلقاء الشباك حول ضابط الموساد الذى له دراية، ودور فى القبض على أخيها.

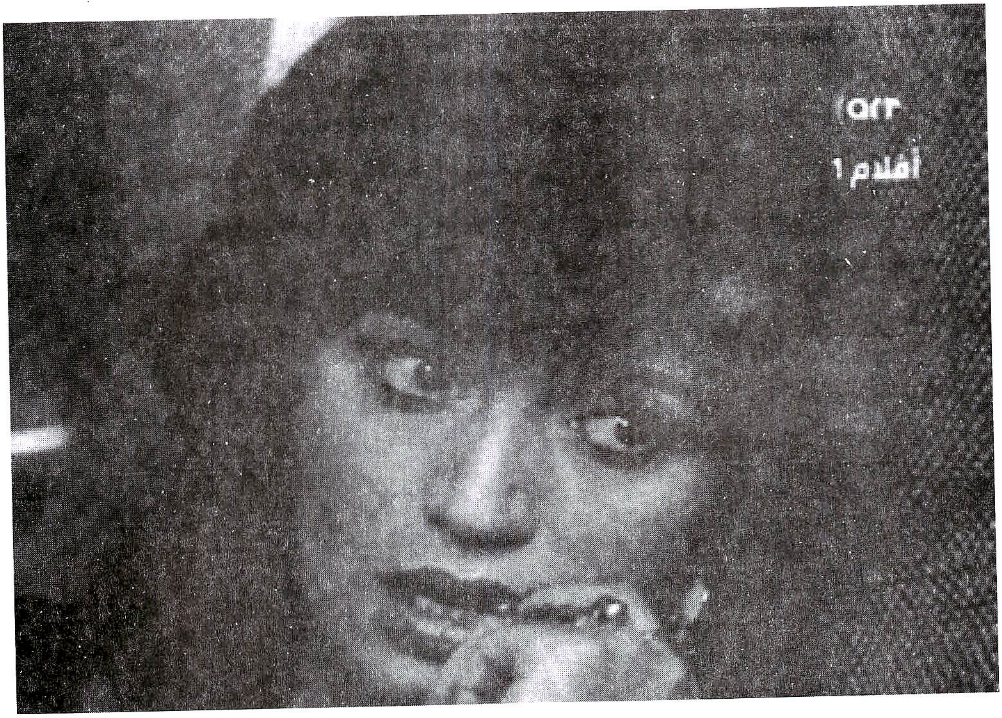
وفى أثناء محاولتها إنقاذ أخيها تتعرف على ضابط استخبارات مصرية، يحاول حمايتها، واستحضار الميكروفيلم إلى مؤسسته، ويتكاتف الاثنان فتذهب إلى إسرائيل، وينجح فى إنقاذ أخيها. وتتسلم وكالة الاستخبارات المصرية الشريط، ويوحى الفيلم أن هذا الميكروفيلم هو أحد الأسباب المباشرة لانتصار حرب أكتوبر.

وحول هذا الفيلم كتب طارق الشناوى فى مجلة روز اليوسف" - ٩ فبراير ١٩٩٨ - بتهكم شديد قائلا: "يقدم السيناريو رجال الاستخبارات الإسرائيلية فى حالة شديدة من الضعف التى تثير السخرية. ويزيد الأمر صعوبة أداء السيد راضى لدور ضابط الاستخبارات بأسلوب هزلى رغم أن الذى يمنح قوة للاستخبارات المصرية هو انتصارها على جهاز للاستخبارات مدرب وليس فرقة من ساعة لقلبك.

وفى مكان آخر من المقال نفسه، حول ما أسماه بالتطبيع الجنسى كتب: "اتجهت الأنظار إلى فاروق الفيشاوى، ولكن نادية الجندى من خلال أحداث الفيلم تكتشف مبكرًا أنه يعمل لحساب الاستخبارات الإسرائيلية، ولأنها ترفض التطبيع العاطفى والجنسى مع العدو فإنها لاتسمح له بأكثر من قبلة أو قبلتين (معترفًا لفترة زمنية طويلة أطول من مباحثات السلام).

ومن الواضح أن الدور الوطنى السياسى الذى تلعبه الاستخبارات المصرية عن طريق السينما قد ساعد فى إحياء الوعى الوطنى، وهى تخرج بين الحين والآخر، ملفًا من ملفات البطولات ليتحول إلى رواية ثم إلى فيلم أو مسلسل تليفزيونى.

ففى عام ٢٠٠٩ عادت السينما المصرية إلى موضوع صراع الاستخبارات بين مصر وإسرائيل فى فيلم "أولاد العم" لشريف عرفة ، فهناك زوجة مصرية تعرف بعد سنوات طويلة أن زوجها المصرى المسلم هو عميل موساد مدسوس على الاستخبارات المصرية ويخدعها كى يخرج بها من المياه الإقليمية المصرية ويعترف لها بهويته كجاسوس يهودى إسرائيلى، ويأخذها كى تعيش فى إسرائيل، ومعه ولديهما ويقرر جهاز الاستخبارات المصرى أن يرسل مندوبًا من طرفه لإحضار الزوجة وأسرتها، ويتمكن هذا المندوب من دخول إسرائيل، ويدور صراع دامٍ بين الطرفين المتخاصمين، حتى يعود الجاسوس المصرى بالزوجة، بعد أن تخلص من غريمه.






الصعود إلى الهاوية





الجاسوس

## الفصل السابع عشر

# الصحافة السياسية

لعبت الصحافة دورًا مهمًا على المستوى السياسى، وهى تحاول التقرب منها، أو النطق باسمها، كما لعبت دورًا مؤثرًا فى أنظمة السياسة والوقوف ضدها أو مناصرتها، والدفاع عنها.

وفى الكثير من الأفلام السياسية، كان الصحفى يلعب دورًا بارزًا فى توصيل الفكر السياسى لمرحلة ما، أو لأحد الأنظمة إلى الناس، وكان أحد الأعمدة الأساسية بخاصة بالنسبة إلى الثورات العسكرية، أو الانقلابات، حيث احتاج العسكريون إلى أصحاب الأقلام من أجل تعضيد مواقفهم خاصة حين ينادى الحاكم بالديمقراطية. وقد بدا ذلك واضحًا عقب ثورة يناير، حيث كتب الكثير من الصحفيين ما يناسب المرحلتين.

والغريب أن صورة الصحفى المناضل سياسيًا لم تظهر بشكل واضح فى أفلام ما قبل ثورة يوليو، وقد ظهر الصحفى فى صورة مسطحة، فهو غالبا ما يبحث

عن فضيحة اجتماعية أو فنية، وكان من أبرز الأدوار التى كشفت عن دور الصحفى هو فيلم "ليلى بنت الأغنياء" لأنور وجدى ١٩٤٧، وهو فى الفيلم عاشق يحاول الدفاع عن بنت الأكابر التى صار عليه أن يعمل تحقيقا حول هروبها من عريسها الذى اختارته لها زوجة أبيها.

لكن دور الصحفى صار بعد الثورة هو الباحث عن المتاعب السياسية، وليس الفضائح الاجتماعية، وهو الباحث عن المشكلات والألغام المرتبطة بأمن الوطن. وقد سعى الصحفيون الذين كتبوا للسينما إلى تغيير الصورة إلى الأفضل مثل: إحسان عبد القدوس، وإسماعيل الحبروك، وفتحى غانم، وصالح مرسى، وموسى صبرى، ومحمد التابعى.

أما كتاب السيناريو والروايات الذين لم يعملوا مباشرة بالصحافة السياسية، فإن رؤاهم تداخلت كثيرًا ولعل أول فيلم رأينا فيه صحفيًا يلعب دورًا سياسيًا بشكل مباشر هو "الله معنا" لبدرخان ١٩٥٥ وهذا الصحفى يلتقط خيوط هزيمة الجيش العربى فى حرب ١٩٤٨، فيكتب عن الأسلحة الفاسدة، وهو يجد هوى فى كتاباته من الضباط الأحرار الذين يصادقونه، ويمدونه بالمزيد من المعلومات عن الأسلحة الفاسدة فيتعرض للكثير من المتاعب، ويتم التحقيق معه فيما ينشره، بل أنه يكاد أن يفقد وظيفته.

وهذا الصحفى يتصدى لقضية فساد سياسى على أعلى مستوى فى الوطن ويصل أمر تحقيقات النيابة معه إلى السلطات القضائية، فتصبح القضية بمثابة رأى عام، ويتكتل الضباط الأحرار ويستخدمون ما يكتبه الصحفى فى منشوراتهم السرية كسلاح فى كفاحهم، وتحاول خطيبة أحد الضباط الأحرار الحصول على وثائق رسمية من مكتب أبيها وخزينته من أجل إدانة هذا الأب الذى يتاجر فى الأسلحة الفاسدة وبالفعل فإن نادية تنجح فى سرقة عقد الأسلحة، وتقدمها لابن عمها، الذى يقدمه إلى الصحفى فينشره فى جريدته.

إذًا فالتعاون بين الصحفى والضباط الأحرار بدا قويًا، وكان يمكن للصحفى أن يدان لو لم يحصل على الوثائق التى تؤكد سيناريو هذا الفيلم قد

وضع تجربته الذاتية فى هذا الإطار، لكنه سعى إلى نقلها بشكل آخر من خلال شخصية عباس فى روايته "أنا حرة" التى أخرجها صلاح أبوسيف عام ١٩٥٨ فى فيلم يحمل العنوان نفسه.

رغم أن دور الرجل هنا جاء هامشيًا، فإن جدية العمل والموقف الذى يقوم به عباس جعله إنسانًا محوريًا، ليس فقط فى حياة "أمينة" بل كعمود أساسى فى الفيلم، فهو صحفى شاب، كان فيما قبل شابا جادا وهو تلميذ فى المدرسة، أو طالبا فى الجامعة، وبعد أن تخرج صار صاحبا لمجلة "البعث"، يدافع من خلال المجلة عن المبادئ ويقف ضد الفساد والطغيان. يلتقى بأمينة حين تأتيه من أجل حملة إعلانية، ولأنهما يعرفان بعضهما من قبل تتوطد العلاقة بينهما، يسعى إلى أن ينبهها إلى معنى جديد للحرية، وتتردد كلماته فى أعماقها "أنت عايشة فى فراغ الحرية مجرد وسيلة"،وتتغير أمينة، فتبدأ فى استغلال فراغها والمعايشة كفتاة حرة كما يجب أن تكون الحرية، ووسط قصة حب تنمو ببطء بين الطرفين، يتعاون الاثنان فى الكفاح ومناهضة الاستعمار، فتنتقل المطبعة "الروتو" إلى منزلها من أجل طبع منشوراته السرية السياسية باعتبار أن منزله مراقب من الشرطة، وعندما يقبض عليها البوليس السياسى تشعر بالسعادة أنها تقوم بدور سياسى ووطنى.

وحسب وقائع الفيلم فإن أحداثه تدور بين عامى ١٩٤٧ و١٩٥٢، وتم زواج الصحفى بأمينة فى ٢٠ يوليو ١٩٥٢، أى قبل قيام الثورة بثلاثة أيام. إذًا فالصحفى هنا صورة مغايرة تماما لما قدمته السينما بإظهار الصحفى السياسى كرجل مثالى، نموذجى، بخاصة فى الوقوف ضد التيارات السياسية الفاسدة أو الطاغية قبل ثورة يوليو. وقد انعكس هذا واضحًا فى شخصية الصحفى محمود كمال، التى جسدها أيضا شكرى سرحان فى فيلم "بقايا عذراء" لحسام الدين مصطفى ١٩٦١.

وقد صور لنا الفيلم هذا الصحفى منذ بداياته، فهو بسيط، قادم من كفر الشيخ، يكتب المقالات السياسية الانتقادية لسياسة الحكومة، وكثيرًا ما تتعرض

هذه المقالات لمقص الرقيب الصحفى، وهو يترك شقته من أجل نبيلة التى جاءت من بلدته للعمل كمدرسة فى القاهرة، والتى تصطدم مع التلميذة هدى، ابنة عبدالفتاح باشا شكرى، الوزير السابق وزعيم لحزب قوى معروف، ومن خلال توطد الصلة للترشيح فى البرلمان، ويذاع اسم الصحفى بفضل خبطاته السياسية، ويترقى اجتماعيًا ووظيفيًا فيصير واحدًا من أبناء الطبقة الراقية. وهو يرفض أن يتزوج من نبيلة بادئ الأمر رغم أنه يحبها لأنه يعتبرها ابنة فلاحة، ولا تدور الأحداث هنا قبل الثورة بل فى الخمسينيات؛ حيث يشير الفيلم إلى أن محمود قد سافر لتغطية الثورة الجزائرية، ويعود من السفر، ليجد أن نبيلة قد تزوجت بـ "عبد الفتاح باشا" ويركز الفيلم على الصعود الاجتماعى، والسياسى للصحفى، من خلال خبطاته، بدرجة تؤثر فى علاقته العاطفية، ولذا فإنه يدفع الثمن لكن هدى ابنة الباشا تقع فى حب الصحفى، وتسعى إلى أن تتقرب منه، كما أن الأب يحاول إحياء ماضيه السياسى بالترشيح للبرلمان، فيدفع محمود إلى أن يساعده فى ذلك ويعمل محمود فى إحدى صحف المعارضة، ويتحول إلى المحاكمة، فيدافع الباشا عنه بخاصة أن راقصة حاولت أن تسقطه لصالح خصومه السياسيين، وتحاول نبيلة أن تصور نفسها أنها كانت فى بيته من أجل الدفاع عنه، لكن الباشا يموت وتسوء أحوال الصحفى الذى يحاول الزواج من نبيلة لكنها ترفض لأنها فضلت أن تعيش مع هدى.

وكما نرى، فإن الصحفى هنا لعب دورًا بارزًا فى السياسة؛ لذا ترقى وظيفيًا، واجتماعيًا، وفى الوقت نفسه واجه المزيد من المتاعب لأسباب بعيدة عن وظيفته، وإنما لأنه انحرف من خلال علاقته العاطفية المتعددة.

وفى فيلم «الرجل الذى فقد ظله» المأخوذة عن رواية فتحى غانم، قدم المخرج كمال الشيخ صورة متكاملة للصحفى الانتهازى، ومن الأهمية أن نلحظ أن أكثر الصحفيين الذين ظهروا فى السينما حتى الآن كانوا من رجال ما قبل الثورة لأنهم عاشوا مواقفهم البطولية، أو الفاسدة، قبل يوليو، حتى محمود كمال فإنه بشكله العام أقرب إلى هؤلاء منه إلى الصحفى الذى ظهر بعد الثورة، حيث لم تكن هناك معارضة أو صحف معارضة بعد الثورة.

وتبدأ أحداث فيلم «الرجل الذى فقد ظله» من خلال يوسف طالب الجامعة الذى لا يهتم بما يحل بوطنه من دمار من خلال غارات الألمان على القاهرة عام ١٩٤٢ بقدر اهتمامه بشقيقة زميله فى الجامعة، وهى ابنة باشا تربطه بأسرة يوسف قرابة بعيدة، ويوسف ابن الموظف البسيط، يحلم بالصعود الاجتماعى وبالزواج بابنة الباشا، واستكمال دراسته الجامعية.

ويوسف انتهازى يسعى إلى الصحافة كوسيلة للارتقاء الاجتماعى. فى مقابل مواقف شريفة يقوم بها صديق له تجاه قضايا الوطن. وكما كتب صبحى شفيق فى مجلة الكواكب فإن يوسف يكافح حكومة نصف اقطاعية. نصف استعمارية. وتفهم شخصية المناضل من سلوكه ومن انفعالاته، ومن انعكاس هذا كله على من حوله، دون أن نراه يخطب أو يعلن عن ثوريته.

وقد صعد يوسف وظيفياً، وتملق رئيس التحرير واستطاع أن يكتسب ثقة، مما دفع به إلى أن يطلب منه رئيس التحرير مقابلة شخصية سياسية كبيرة، فيزوره فى منزله، ويكتسب ثقته ويحاول إزاحة رئيس التحرير عن مكانه، ويقوم بالإبلاغ عن الثوار، بمن فيهم صديقه شوقى، ويتم القبض عليهم، ثم تزداد الثقة بين الصحفى والسياسى، فيتم استبعاد ناجى رئيس التحرير من مكانه، ويتولى يوسف منصب رئاسة تحرير الجريدة، بعد أن وصلت ثقته لدى السياسى أعلاها، لكنه يكون قد فقد كافة الأطراف يمكن أن تكون قريبة إليه فى لحظة إنسانية ابتداء من مبروكة زوجة أبيه التى لفظها أكثر من مرة، ثم صديقه شوقى الذى وشى به وناجى الذى أطاح به.

وقد ارتقى يوسف إلى قمة المناصب الصحفية من خلال تسلقه الكاذب. وثقافته الواهية، ومكره وإرتمائه فى أحضان السلطة، وهو ليس رجل هتاف، بل هو هادئ يسعى إلى الحصول على مكاسبه الإدارية والسياسية بثبات، ويدبر المقالب للإطاحة بمن يعترضون طريقه، ولا نقول خصومه.

وهذا النموذج من الصحفى الذى يعمل بالسياسة، ويرتقى أعلى المناصب، أو يربط مصيره بشكل مباشر بالعاملين بالسياسة، قد ظهر بهذه الصورة التى

أشرت إليها فى أفلام صنعت إبان إزدهار الثورة، ثم سنرى أن هناك رؤساء تحرير ورجال صحافة فى مراكز مرموقة قد لعبوا دورًا سلبيًا، لأنهم ينتمون إلى عصر ماضٍ. هذا الماضى هو الثورة نفسها، فرؤساء التحرير الذين عملوا فى مناصب عليا إبان حرب أكتوبر، كانوا من منظور السينما والسياسة، فى ذلك الوقت من بقايا صحافة الثورة؛ لذا فإن رئيس التحرير فى كل من "أبناء الصمت" و"العمر لحظة"، وكلاهما من إخراج محمد راضى ومأخوذين عن نصوص لأدباء قد اتسم كل منهما بالانتهازية، واللامبالاة، وتعدد العلاقات العاطفية، بينما هناك صحفيات شابات تعملن باجتهاد، وتدافعن عن قضايا الوطن. باعتبار أنهن يرمزن إلى العصر الجديد.

والصحفيان فى هذين الفيلمين قريبان من السلطة التى اختارتهما، وقد ظلا فى منصبهما رغم الحرب والنصر. وقد كتب كل منهما مقالات انهزامية، حول الموقف العسكرى، والسياسى، ولعل هناك إشارة إلى صحفى تم استبعاده عن سلطته بعد حرب أكتوبر.

ومن الواضح أن اقتران الصحفى بالسياسة فى الفترة نفسها لم يكن بالقوة نفسها، قدر ارتباط الصحفى الشريف نفسه بقضايا وطنه الاجتماعية، مثلما حدث فى فيلم "العصفور" ليوسف شاهين. حيث على الصحفى أن يكشف أسباب انهيار أحد المصانع، رغم المتاعب التى يواجهها مع ضباط وزارة الخارجية. كما أن الصحفية فى "زائر الفجر" تحاول كشف فساد اجتماعى، وتدفع حياتها ثمنًا لموقفها، فالشرطة تطاردها وتستدعيها وتنهك أعصابها حتى الموت، والقضية التى تصدت لها وحاولت كشفها فيما يتعلق بقضية دعارة، تم إخلاء سبيل عضوات الشبكة لسبب يتعلق بالأمن العام، وسمعة بعض رجال السياسة. لكنها لم تنجح فى إثبات الإدانة.

إذًا ففى هذه الفترة بالذات كانت القضايا الاجتماعية هى الركيزة الأساسية، فى فترة أشارت السلطات الحاكمة إلى أن الصحافة تتمتع بحرية، وعليها أن تبدى ما لديها من مواقف وآراء حرة، وبدت هذه الحرية من أجل انتقاد مراكز القوى أو الفاسدين اجتماعيًا، وإداريًا مثل حريق أحد المصانع فى فيلم "الكداب"

لصلاح أبوسيف، فالصحفى هنا يترك وظيفته، ويرتدى ثوب نادل فى مقهى شعبى بحى السيدة زينب من أجل متابعة سلوك اثنين من الموظفين، يرتاب الصحفى فى أمرهما بأنهما يعرفان بعض الأسرار عن حرق المصنع.

وليست هناك علاقة مباشرة بين الصحفى وبين السلطات السياسية، لكن هناك صراعًا فى داخل المؤسسة الصحفية نفسها، وإذا كان المصنع يرتبط بممتلكات عامة وإنه قد يدخل فى إطار الأمن القومى، فإننا نقصد أنه ليست هناك صلة مباشرة بين أى من الصحفيين هنا، وبين أى من رجال السياسة.

و"الكداب" يصور عالم الصحافة من وجهة نظر كاتب عمل فعلا بالمهنة، ومن الواضح أنه قام بتسييس الفيلم - إلى حد ما - قياسًا إلى الرواية التى ليست فيها إشارة بالمرة إلى مسألة الصراع مع رئيس مجلس إدارة إحدى شركات القطاع العام التى تصنع النسيج، ويكتشف الصحفى - فى السينما - كما كتب رءوف توفيق - بمجلة صباح الخير - أن إنتاج هذا المصنع يتسرب إلى تجار السوق السوداء ليبيعوه بأضعاف ثمنه الحقيقى، ويثرون على حساب الشعب الذى يبحث عن القماش الشعبى فلا يجده. والفيلم يصور صراعًا بين سلطة من نوع خاص (القطاع العام) وبين صحفى، ولا شك أن هذا المسئول فى المصنع يستند إلى قوى اجتماعية أكثر منها قوة سياسية.

الهم الاجتماعى نفسه بين الصحفى ومسئول آخر تكرر فى فيلم "الغول" لسمير سيف ١٩٨٢، والصحفى هنا يصطدم بقضية اجتماعية، لا تتعلق فى البداية بمواجهة فهمى الكاشف رجل الانفتاح البارز، بل إن الصحفى هنا يسعى لإثبات أن ابن الكاشف هو الذى قتل عامل البار الذى كان بصحبة فتاة ذهب معها إلى شقة الابن، فدهسه بالسيارة، ويحاول فهمى الاستعانة بما لديه من علاقات اجتماعية عالية من أجل إبعاد الشبهات عن ولده، وتبرئته، فى الوقت الذى يسعى فيه الصحفى عادل إلى إدانته.

وخطورة الكاشف فى أن العاملين بمكتبه من رجال السياسة السابقين، خاصة الوزراء يعملون لديه كمستشارين فى كافة المجالات، وهو رجل ذو حيثية سياسية

مؤكدة، كما أن الصحفى حين يفشل فى إدانة كل هذا النظام، يقرر أن يدس ساطورا فى ملابسه، ويتعرض للكاشف، وينهال عليه بالساطور، وتوحى نهاية الفيلم أن قتل الكاشف تم بالأسلوب نفسه الذى تم به اغتيال الرئيس الراحل أنور السادات سواء حين يردد عبارة من طراز "مش معقول"، أو حين يلقى عليه رجاله بالمقاعد لحمايته من ضربة الساطور التى قضت عليه فى لحظة.

وعلى المستوى الشكلى فإن الصحفى لا يمارس السياسة، ولكن هناك رجلا من طراز عادل، فقد امرأته فطلقت منه وتزوجت من آخر، وأخذت ابنتها معها، وهو يكتب أحيانا مقالات سياسية، لكننا لم نره يقترب من حزب، ولم يصادق شخصية سياسية، وقد بدا فى مواجهة الكاشف بمثابة البطل الفرد الوحيد الذى يقاتل وحده فى الجبهة.

وفى فيلم "امرأة واحدة لا تكفى" لإيناس الدغيدى رأينا صحفيًا من الطراز نفسه يتصدى لأكثر من تيار منهم الإسلام السياسى والاقتصادى، وحسام فى البداية لا يتعامل مباشرة فى السياسة، كل ما يفعله أن يعمل تحقيقًا حول سقوط أحد المنازل فى حى شعبى لكن علاقته بالصحفية أميرة يفتح له أبواب السياسة، فإنها من أسرة ثرية ذات علاقات اجتماعية متعددة، لذا فهى تدفع حسام أن يقترب من العمل السياسى من أجل إزاحة رئيس التحرير الحالى عن مكانه، كما أن أميرة تسعى إلى تعيين حسام فى وظيفة مستشار إعلامى لإحدى شركات توظيف الأموال وبالفعل يكاد حسام أن يوافق ويرى الأعمال المالية الخطرة تحوط به. ويخسر شكرى رئيس الشركة فى البورصة مما يولد حوله الفضائح. وينشر حسام مقالات حول توظيف الأموال وهنا يدخل دائرة البؤرة السياسية؛ حيث يتعرض للاغتيال من قبل رجال شكرى ويصبح قاب قوسين من منصب رئيس التحرير.

وإذا كان المصير الذى يصل إليه صحفى فى "أنا حرة" مقابل مواقفه المعارضة هو السجن، والزواج داخل جدرانه، فإن الصحفية فى "هدى ومعالى الوزير" تدفع الكثير سواء فى حياتها الخاصة، أو العامة، فهى معرضة للتقاضى، ويناصرها رئيس التحرير فى مواقفها. وتسعى هدى إلى إغواء زوج الصحفية بالمال وبأشياء أخرى من أجل إضعاف موقفها فيما تكتبه، مما ينتهى بفسخ العلاقة الزوجية..

وتستمر المرأة فى موقفها، ورغم ذلك فإن هدى تتمكن من الهروب واللجوء إلى دولة أخرى.

ومن المعروف أن هدى عبد المنعم ـ سيدة الأعمال ـ التى أشار الفيلم إلى قصتها قد لجأت إلى اليونان، وأن الشرطة المصرية حاولت استعادتها، وأن السيدة المذكورة رفعت دعاوى قضائية ضد الفيلم، طالبت بتعويضات، بالإضافة إلى إيقاف عرض الفيلم وعادت إلى مصر فى عام ٢٠١١، وحصلت على حكم قضائى، بعد أن أثارت انتباه الرأى العام.

وسط مجموعة الأفلام هذه، التى جعلت الصحافة نبراسًا للتصدى لقضايا الفساد الاجتماعى والسياسى، قام عاطف سالم ١٩٩٢ بإخراج رواية "دموع صاحبة الجلالة" المأخوذة عن رواية لموسى صبرى، وبدأ الفيلم بمثابة ردة غريبة للتعبير عن صورة نمطية لصعود صحفى إلى أعلى الدرجات الاجتماعية، والمهنية، والسياسية عن طريق النقابات والوشايات، وما إليها. والغريب أن وسائل الإعلام ركزت على هذه الرواية؛ حيث تم تحويلها عام ١٩٩٠ إلى مسلسل تليفزيونى أخرجه يحيى العلمى، أما الفيلم الذى أنتجه سمير صبرى، وقام ببطولته، فهو ينتمى إلى الأربعينيات وتدور أحداثه بين سنوات قدوم محفوظ عجب من قريته، حتى يقترب من رجال الثورة.

ومحفوظ عجب صورة باهتة، وتافهة من يوسف فى "الرجل الذى فقد ظله"، وينتمى مثله إلى الصحفيين الذين كانوا يلعبون دورًا مؤثرًا فى الحياة السياسية فى زمن ما قبل الثورة، ومن الواضح أن الكاتب حاول أن ينتقم فى هذه الرواية الساذجة من منافس له فى هذا العالم، ومحفوظ عجب ينتقل من قريته بالزقازيق إلى القاهرة، وفى العاصمة يتم القبض عليه بتهمة التحريض على إشعال المظاهرات. ويسجن، ثم يفرج عنه ليفاجأ بموت أمه دون أن تخبره أن أخته اضطرت للعمل كخادمة فى منزل أحد الباشوات. وينجح محفوظ فى التسلل إلى مكتب عبد العظيم لطفى رئيس تحرير إحدى الصحف اليومية الكبرى، حتى يعينه صحفيا بالجريدة.

وفى البداية نرى محفوظ مظلومًا، ونقيًا، فهو يرفض رشوة أحد أصحاب الشركات السياحية ويكن هذا سببًا فى ترقيته، لكنه لا يلبث أن ينحرف خوفًا من أن يزج به فى السجن مرة أخرى. فآمال المحررة الدبلوماسية تأخذه معها إلى أحد التنظيمات السياسية المناهضة للملك، وهو فيما بعد سوف يشى بالتنظيم، وستدخل آمال السجن بسبب هذه الوشاية. كما أنه يتعرف بالراقصة سوسن التى تربطها علاقة قوية بالسرايا، ويستغلها فى أن يتعرف على شخصية مرموقة ليجمع بين علاقاته بين السلطة والتنظيم السياسى.

وتصبح الوشايات هى العملة المفضلة لمحفوظ، من أجل الارتقاء المهنى، فبعد الوشاية بالتنظيم السرى، فإنه يفعل الشىء نفسه بالنسبة إلى رئيس التحرير الذى سانده، ويتولى هو رئاسة تحرير الجريدة، وعندما تقوم ثورة يوليو يساندها محفوظ ليصبح كاتبها المفضل ويقترب من الضباط الأحرار، ويحاول الفيلم أن يؤكد أن أمثال عجب يتكررون، وذلك فى المشهد الختامى فهناك صحفى شاب صغير، يطرق باب محفوظ محاولا البحث عن وظيفة صحفى.

وقد بدا المخرج عاطف سالم كأنه يزيح التراب عن شخصية نمطية، لا يميل الناس إلى إخراجها من مقبرتها، فالموضوع مستهلك، ومستنفد مرات عديدة.

فى السنوات الأخيرة، انتقل التركيز من الصحفى الورقى، إلى المذيع التليفزيونى، حيث رأينا هذا النموذج فى أفلام عديدة منها "جاءنا البيان التالى" و"أصحاب والا ..." و....


افلام مصر العربية
احمد زكي يسرا يونس شلبي
سماح انور
حسن مصطفى
فيفي عبده
سعيد عبد الغني
امرأة واحدة لا تكفي
ايناس الدغيدي
هاني شنودة
واصف فايز
سلوى بكير

## الفصل الثامن عشر

# الأغنية السياسية

كانت المفاجأة حين عرض فيلم "غرام وانتقام" ليوسف وهبى عام ١٩٤٤ فى محطة (ART)، أن شاهدت أغنية تؤديها المطربة أسمهان فى حفل غنائى، لم أكن أتصور وجودها، فكم شاهدنا الفيلم على الشاشات، وفى المحطات التليفزيونية دون أن نراها. وقد حذفت هذه الأفلام بلا سبب عند عرض الفيلم فى قنوات فضائية عديدة.

تقف المطربة أمام جمهورها، ومن بينهم فتحى الذى ستقع فى حبه فيما بعد، وتغنى أغنية ليست لها علاقة بالفيلم، تم إخراجها بشكل جديد تمامًا على الأغنية السينمائية فى تلك الآونة.

الأغنية عبارة عن ذكر مأثورات أسرة محمد على، ولأن الأغنية من أربعة كوبليهات، فقد توقفت فقط عند أربعة من الحكام، هم محمد على، والخديو إسماعيل، والملك فؤاد، ثم الملك فاروق الأول، وبالطبع فإن المفاجأة لم تدفعنى إلى تسجيل الأغنية لنذكر كلماتها هنا، لكنها أغنية عن أمجاد كل منهم، فمحمد على

كما تقول الأغنية هو صانع مصر الحديثة، وهو راعى نهضتها، أما إسماعيل فهو باعث التمدين فيها، والملك فؤاد رجل شجاع حكيم، والملك فاورق حبيب الناس ومعقود عليه الأمل.

والجديد فى إخراج هذه الأغنية، هو إنه مع الغناء لكل شخصية، تظهر صورة للشخصية، فى عز ومجد وصور متحركة لبعض إنجازاته، مثل القناطر الخيرية، أو الحقول الخضراء، وقناة السويس، ومبنى القناة فى بورسعيد، والأوبرا القديمة، ورأينا صورة للملك فؤاد وهو فى عربته الملكية يحيى الناس، وصور لمصر الحديثة تملأ الأفق، ثم صور لفاروق وسط الناس، ثم وهو يركب العربة الملكية ويبدو شابا رشيقا ينحنى أمام الكاميرا بكل تواضع.

هذا يعنى - بالطبع - أن الظروف السياسية المتعاقبة فى مصر، دفعت إلى ضياع العديد من الأغنيات، لكن من المهم هنا أن نسجل هذه الظاهرة، لتثبيتها فى تاريخ الأغنية السينمائية كأول محاولة من نوعها.

لكن ليس هذا بالأمر السهل، فنسخ الأفلام الكاملة غير متوفرة، والكتاب الدعائى للفيلم غير موجود فى أغلب الأحيان، لكن من خلال ما نتمكن من الوصول إليه، سنحاول الوقوف عند هذه الظاهرة، ورصدها، من أجل ألا يضيع التاريخ، مهما اختلفت الأنظمة السياسية المتعاقبة، وبصرف النظر عن تناقض النظم، ومواقفها من بعضها، بخاصة بعد الثورة، فمن المعروف أن الأغنيات الوطنية وأغنيات الحاكم بعد الثورة قد تغير شكلها، فالأغنية الوطنية موجودة أكثر فى التليفزيون، أما الأغنيات الخاصة بالحكام الذين جاءوا بعد الثورة فهى ليست موجودة، أى أنه لم يتم الغناء لعبد الناصر - وهو الحاكم الذى حظى فى حياته بأكبر قدر من الأغنيات التى تمجد اسمه - فى السينما مثلما حدث فى التليفزيون.

ولعل من الأغانى التى تغنت للملك فاروق والتى لا نعرف عنها شيئًا، تلك التى غنتها المجموعة فى فيلم "ليلى بنت الفقراء"١٩٤٥ لأنور وجدى، وهو أول فيلم من تأليف وإخراج وإنتاج أنور وجدى، ولذا كتب إهداء مطولا للملك فاروق فى مقدمة الكتاب الدعائى للفيلم، يهمنا هنا أن نورده كوثيقة تاريخية:

إلى مولاى صاحب الجلالة..

"مولاى..

لقد كنت يامولاى، ولا زلت، مسبوقًا بأمل جميل كان لى منه إلهام ووحى واتخذته نفسى منارًا عاليًا وهاديًا. وهو أن يحل يوم أحس فيه بأن فى مقدورى أن أرفع إلى سدة مولاى المليك المفدى باكورة إنتاجى، وأطمع فى أن يحوز هذا الإنتاج على عطف جلالته السامى.

"فإن نال عملى رضا مولاى أو بعضا منه، فسيكون هذا حافزًا لى على السعى حثيثا نحو الكمال حتى أستزيد من هذا الرضا الكريم.

"وأنا يا مولاى الخادم الخاضع الأمين..

أنور وجدى

ومن الواضح أن هذه الفترة بالذات كانت خصبة بالنسبة إلى الملك فى أغنيات السينما، فحسب الكتاب الدعائى لفيلم "جوهرة" ليوسف وهبى ١٩٤٣، فإن هناك أغنية باسم "لحن التتويج" كتبها بيرم التونسى، ولحنها رياض السنباطى، ولكن ليس لدينا أية إشارة لكلماتها، ولكن من المهم أن ننقل هنا كلمات أغنية "عاش الملك" التى كتبها أحمد رامى وتلحين الصاغ عبد الحميد عبد الرحمن، وأداها أفراد سلاح المشاة حسب "ليلى بيت الفقراء" وبقية الأسلحة كما سنرى.

والغريب أيضا أن صلاح طنطاوى فى كتابه عن ليلى مراد لم يشر إلى هذه الأغنية بالمرة ضمن قائمة أغنيات الفيلم، رغم أنه شاهد الفيلم حين عرض فى حينه كاملا.

وفى هذا الفيلم، كما هو معروف فإن أنور وجدى يؤدى دور ضابط من أسرة ثرية، يقع فى غرام فتاة فقيرة من حى السيدة. ووحيد هذا ابن مختار باشا، يسكن الزمالك، وهو يعتقد خطأ أن ليلى ابنة درويش باشا، يقرر وحيد الزواج بـ "ليلى"، إلا أنها ترفضه فى البداية للفارق الاجتماعى بينهما، لكنها تتكتم الأمر،

يذهب والد وحيد ليخطبها من يونس باشا فيظهر سوء التفاهم الذى حدث، وعندما يعلم وحيد أن ليلى فتاة فقيرة فيظن أنها خدعته طمعًا فى ثروته، وفيما بعد يتعرض الاثنان لمتاعب من فتاة من أسرة وحيد، أرادت الزواج به والسخرية من ليلى، لكن العواطف تتغلب ويتزوج الحبيبان.

إذًا.. فقد أراد أنور وجدى فى فيلمه هذا أن يظهر كما يحب، ضابطًا وطنيًا لديه الولاء لوطنه، ولمليكه، وللجيش، فحسب ما جاء فى الكتاب الدعائى أيضا أننا أمام أول فيلم تدور أحداثه بين صفوف الجيش المصرى، وهناك صفحتان كاملتان بهما أكثر من تسع صور للجيش المصرى فى تلك الآونة.

والآن... ما جاء فى هذه الأغنية؟ "عاش الملك"..

سلاح المشاة:

فى ظل فـاروق رفـعـنـا الـعـلـمـا
رمـز الـبـلـد لـلـمـلـيك والـوطن
أرواحـنـا فـدى له ولـلـحـمى
عـزت به أيـامـنـا عـلى الـزمن
يـا من روينـا روحـنـا من مـنـهـلك
تحـيـا لـنـا عـاش الملك عـاش الملك

سلاح الفرسان:

عـلى ظـهـور الخـيل تجـرى كـالـريـاح
إلى سـبـيل الـنـصـر بـين الـفـاتحـين
فى كـفـنـا سـحـر الـعـوالى والـرمـاح
نـهـوى كـالـبـرق فى سلاح المـنـون
فـاروق يـا فـخـر الـزمـن
تحـيـا لـنـا عـاش المـلـك

سلاح الطيران:

وفتى عنان الجو نسرى كالشهاب
نشق صدر الريح كالسيف السليل
لنا بساط طائر بين السحاب
نمضى به للعز فى كل سبيل
فاروق يا كنز المنى
تحيا لنا عاش الملك عاش الملك

سلاح المدفعية:

وفتى لهيب النار نقضى عمرنا
حديثنا على لسان المدفع
نذود بالأرواح عن ديارنا
ونلتقى حول المليك الأرفع

الجميع:

فاروق يا حامى اللواء
تحيا لنا على المدى معززًا مؤيدًا
تحيا لنا عاش الملك عاش الملك

ومن الواضح أن إهداء الفيلم باسم الملك، لم تكن حالة عابرة بالنسبة إلى أنور وجدى، كمنتج ومخرج؛ حيث كررها مرة أخرى فى فيلمه "قلبى دليلى" ١٩٤٧، وهو هنا لم يضع أغنية خاصة بالملك، لكنه أهدى الفيلم مجددًا إلى الملك، وذلك أيضا فى الكراس الدعائى للفيلم، ومن المهم هنا أن نورد ماكتبه أنور وجدى إلى:

"**مولاى صاحب الجلالة..**

"إن الفن السينمائى والمسرحى الذى تشرف بتشجيع جلالتكم لرجاله ورعاية المشتغلين به ليعتز بهذا التشجيع وهذه الرعاية..

"وإنى يا مولاى لا أعد، والحق إذا قلت إنه اكتسب شبابه من شبابكم، وفتوته من فتوتكم، وهأنذا أتشرف اليوم بتقديم فيلمى الثالث "قلبى دليلى" إلى جلالتكم، وكل ما أرجوه أن ينال الرضاء السامى".

**عاش الفاروق**

**حامى الفن والفنانين**

**الخادم الأمين أنور وجدى**

ومن الواضح أن هذه الأغنيات كانت توضع فى الأفلام، حتى وإن لم تكن هناك مناسبة، وذلك من أجل تحية الحاكم، بخاصة الملك فاروق، فمن المعروف أن الفنان محمد عبد الوهاب غنى أغنيته المعروفة "الفن" وضم كوبليه خاصًا بتمجيد الملك فاروق، وهى أغنية غير سينمائية بالمرة، لكن السينما حاولت الاستفادة من هذه الأغنية، ومن مدح الملك فقامت بوضعها فى فيلم "الماضى المجهول" إخراج أحمد سالم. وذلك ضمن أحداث الفيلم.

ولم تكن هناك أية مناسبة أن يكون للأغنية مكان فى الفيلم، لكن أحمد سالم كان فى حاجة إلى تعضيد نفسى وخاص للوقوف إلى جانبه، أى أن هذه الأغنيات قد تكررت للمرة الثانية من فيلم من بطولة ليلى مراد بعد "ليلى بنت الفقراء"، لكن أنور وجدى لم يكن داخل الدائرة هذه المرة.

ويتضمن الفيلم عددًا من الأغنيات منها "ياليل سكونك حنان"، و"أنا قلبى معاك" و"سلم على" و"ياللى غيابك حيرنى" و"منايا فى قربك أشوفك سعيد، وأشوف نفسى جنبك دا شىء مش بعيد" ثم "حيران فى دنيا الخيال.. محروم من الذكريات.. لاعندى فيها آمال.. ولا بناجى اللى فات" وهى كلها أغنيات عاطفية، ترتبط بأحداث الفيلم، والقصة العاطفية التى تدور بين الوجيه أحمد علوى، والممرضة الحسناء نادية، لقد فقد الأول الذاكرة، وتلقفته الثانية فى شخصيته الجديدة، فأحبته وتزوجته، لكن مالبث أن رجعت إليه ذاكرته، فعاد إلى قصره القديم وترك امرأته وبعد أن يصطدم بالواقع القادم من الماضى يعود من جديد إلى نادية.

وأغنيـة "الفن"و أو "الدنيا ليل" هى كما يقول صلاح طنطاوى فى كتاب، عن ليلى مراد، الوحيدة التى غنتها ليلى مراد وكانت هذه أول مرة تغنى فيها مطربة أغنية - لا لحنا - لمطرب آخر.

" كما أن تصوير الأغنية فى الفيلم جاء بطريقة ذكية، كانت ليلى مراد تحتفل مع زميلاتها فى المستشفى بعيد ميلاد واحدة منهن، وأعلن الراديو غناء محمد عبد الوهاب للأغنية، ثم انقطع النور فجأة وطلبت الزميلات من ليلى مراد أن تغنى الأغنية فغنتها.

وكلمات الأغنية كما هو معروف تقول:

**الدنيا ليل والنجوم طالعة تنورها**
**نجوم غير النجوم من حسن منظرها**
**ياللى بدعتو الفنون وفى أيديكو أسرارها**
**دنيا الفنون دى جميلة وانتو أزهارها**
**والفن لحن القلوب يلعب بأوتارها**
**والفن دنيا جميلة وانتو أنوارها**
**والفن مين يوصفه**
**إلا اللى عاش فى حماه**
**والفن مين يعرفه**
**إلا اللى هام فى سماه**
**والفن مين أنصفه**
**غير كلمة من مولاه**
**والفن مين شرفه**
**غير الفاروق ورعاه**
**إنت اللى كرمت الفنان**

ورعـــــــــيت فـــــــنـه

رويت فـــؤاد بـــالألحـــان

بـــــرضـــــاك عـــــنـه

الـفن جـنـة تـسـحـرنـا بـألـوانـهـا

تـعيش على ظـهـرهـا وتـغنى ألحـانـهـا

إحـنـا يـا تـاج الـبلاد فى الجـنـة سـكانـهـا

وانت راعـيـهـا وحـارسـهـا ورضـوانـهـا

والأغنية من كلمات صالح جودت، وقد غنتها ليلى مراد بأكملها فى الفيلم، ومن الواضح أن إقحام الأغنية بهذا الشكل يعكس منظور الفنان للحاكم فى تلك السنوات، فهو يغنى له فى الإذاعة، وفى الحفلات الخاصة والعامة، ولكن انتقال الأغنيات إلى الشاشة يعكس إلى محاولة المطرب أن يتقرب من الملك. باعتبار أن السينما حدوتة، والناس تذهب إلى مشاهدة الحدوتة، ومتابعة أحداثها من خلال الشكل الفنى الذى يختاره المخرج وكاتب السيناريو، ولو أننا أمام فيلم حول هذه الشخصية، وحياتها وأثرها فى الناس، لبقى الغناء هنا مقبولا، ومهما، لكن هذه الأغنيات كانت مضافة على الأفلام التى ذكرناها، وبالتالى فإنه عندما تم حذفها بعد قيام الثورة، لم يحس الناس بأنها كانت موجودة، وحين تذكر أمام شخص بأن أسمهان غنت للأسرة المالكة أغنية باسم "مواكب النصر"، فإن الدهشة سوف تنتابه وهو يتساءل: فى أى مكان من الفيلم غنت.

وكما رأينا فإن جيل النجوم الكبار قد غنى بأكمله للملك فاروق فى الحياة العامة، وأغلب هذا الجيل غنى لمليكه على الشاشة، وتضافر أبرز المؤلفين للكتابة، ولحن البارزون، وغنى عبد الوهاب وأسمهان وأم كلثوم وليلى مراد، ليس مرة واحدة، بل إن البعض كرر التجربة.

وهؤلاء الفنانون هم الذين غنوا بعد ذلك للثورة فى الإذاعة والتليفزيون، ولكن الكثيرين منهم لم يطل بهم العمر السينمائى بعد قيام الثورة، حيث كان كل من

عبد الوهاب وأم كلثوم قد توقفا تمامًا عن العمل بالسينما، لكن عبد الوهاب غنى فى فيلم وطنى يحمل اسم "منتهى الفرح" لمحمد سالم ١٩٦٦، وهو الفيلم الذى تدور أحداثه حول عودة جنود مصر من اليمن بعد مؤازرة الانقلاب الذى قام به عبدالله السلال على الإمام أحمد. وامتلأ الفيلم بأغنيات وطنية وعاطفية، أداها نجوم الفن، فأدى فريد الأطرش أغنية وطنية، واستقبلت شادية الجنود فى القطار، وكان هم الشيخ حسن هو دعوة عبد الوهاب كى يغنى فى الفرح، وفوجئ به يأتى ويغنى أغنية عاطفية هى "هان الود عليه".

قالوا لى هان الود عليه

ونسيك وفات قلبك وحدانى

رديت وقلت بتشمتوا ليه

هو افتكرنى عشان ينسانى

والغريب أنه رغم الحس الوطنى العالى إبان الخمسينيات والستينيات، ومؤازرة جمال عبد الناصر، فإن الأغنيات الخاصة بالحاكم لم نشاهدها سينمائيًا، أى إنه لم يتم الغناء لعبد الناصر فى الأفلام مثلما حدث للملك فاروق إلا فى أضيق الحدود، وقد رأينا فى بعض الأفلام السياسية شخصيات تحس أنها جمال عبدالناصر، مثل "الله معنا" لأحمد بدرخان ١٩٥٥؛ حيث هناك تشابه واضح بين الضابط أحمد وبين عبد الناصر، فكلاهما من الدفعة نفسها، وصدم باشتراكه فى حرب فلسطين ١٩٤٨، وكلاهما أسس تنظيم الضباط الأحرار والثورة بالطبع، لكن بدون غناء، وفى الأفلام العديدة من هذا النوع لم نر أية أغنيات، ومنها "حب من نار" لحسن الإمام ١٩٥٨ الذى تدور أحداثه حول العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦، و"لا وقت للحب"؛ لصلاح أبو سيف حول النضال السياسى قبل الثورة، وأيضا "الباب المفتوح" لبركات ١٩٦٣.

لكن.. تحضرنى هنا أغنية رئعة الأداء جماهيرية التنفيذ، رددتها هدى سلطان فى فيلم "بورسعيد" لعز الدين ذو الفقار ١٩٥٧، فقد أدت دور فتاة من حى شعبى بالمدينة الباسلة، مخطوبة للعريف طلبة، وهى ضريرة مغلوبة على أمرها، وعندما

يقوم جمال عبد الناصر بتأميم قناة السويس فإنها تخرج إلى النافذة إلى أبناء الحى السعداء بالنبأ، وتغنى بينهم أغنية "أمم جمال" وكلمة "أمم" هنا فى فعل الأمر من تأميم، أى أنها تطلب من جمال أن يؤمم القناة كى تعود، حسب كلمات الأغنية، إلى المصريين، "أمم جمال ولا تخف إنا هنالك الندا "و "ما عاد يحكم غاصب يا مصر يا أم الهرم" و"جمال مصر قد حكم" .

وقد أدت هدى سلطان الأغنية بصوت قوى، وشاركتها فى الأداء المجموعة بصوت له نفس القوة والتأثير.

ولا يحضر الذاكرة أى الأفلام فى تلك الفترة بها غناء لعبد الناصر. ولعل النجمين الأكبر فى الطرب السينمائى فى تلك الآونة، وهما: عبد الحليم حافظ، وفريد الأطرش قد غنيا أغنيات عاطفية فقط فى الأفلام وإن اختلف الأمر تماماً فى الحياة خارج السينما، حيث كان المطربون يتنافسون بقوة فى أعياد الثورة لتقديم أغنيات، كان بالكثير منها إشارة لعبد الناصر بالاسم، فغنى فريد الأطرش "المارد العربى" لجمال، وغنى عبد الحليم حافظ لعبد الناصر باسم "أبو خالد نوارة بلدى"، وغنى عبد الوهاب "ناصر كلنا بنحبك، ناصر وحنفضل جنبك، ناصر ونعيش ونقول لك يا حبيب الشعب ياناصر"، كما غنى أكثر المطربين فى تلك المرحلة.

وقد تضاءلت هذه الظاهرة بشكل واضح فيما بعد، لدرجة أن يوسف شاهين غيّر منطوق الهتاف الذى ردده الشعب عقب تنحى عبد الناصر؛ حيث خرج الناس فى شوارعنا على الأقل يهتفون باسم الرئيس المتنحى ناصر.. ناصر "مطالبين إياه بالعودة إلى الحكم، أما يوسف شاهين فى نهاية فيلم "العصفور"، فقد جعل بهية وأبناء الحى وأبناء الشعب يرددون "حنحارب حنحارب".

ومن المعروف أن الثورة لم تلغ فقط هذه الأغنيات من الأفلام، لكنها كانت تكشط صور الملك فاروق من المشاهد البارزة فى الأفلام.. مثل مشهد أغنية عبد الوهاب "عاشق الروح" فى نهاية فيلم "غزل البنات"؛ حيث كان يغنى وفى الخلفية صورة الملك، وكذلك نهاية فيلم "الأسطى حسن" لصلاح أبوسيف عام

١٩٥٢ فى مشهد المحاكمة، وبعد وفاة عبد الناصر بدأت النسخ الجديدة تطبع من هذه الأفلام ويرى الناس صورة مليكهم السابق دون أية حساسية، ودون أن يثير ذلك شيئًا عند رؤية الصورة سوى الحنين إلى الماضى.

والآن.. وبعد مرور أكثر من عقد على هذا التاريخ ومع انتشار قنوات عرض الكثير من هذه الأفلام فى قنوات فضائية عربية، صار على المشاهد أن يرى الأفلام الكاملة بدون حذف، فيرى أسمهان وهى تغنى لأبرز أفراد أسرة محمد على فى "غرام وانتقام"، ثم ليلى مراد وآخرين، لعل الأفلام التى تحدثنا هنا عنها ليست كل النماذج التى يمكن الرجوع إليها.. فسوف يكشف الزمن عن أغنيات مجهولة كثيرة من هذا النوع. وقد رصدنا مؤخرًا محل هذه الأغنيات فى موسوعة للأغنيات السينمائية فى مصر.





غرام وانتقام

## الفصل التاسع عشر

# مجلس الشعب

ظهر البرلمان فى حياة المصريين لأول مرة عام١٩٢٣، أى قبل ظهور أول فيلم سينمائى روائى بأربع سنوات إذا اعتبرنا أن فيلم "ليلى" ١٩٢٧ هو أول فيلم سينمائى بناء على التاريخ القديم للسينما.

وقد كنّ المصريون لرجال البرلمان تقديسًا خاصًا، بخاصة فى الفنون، والسينما بشكل محدد، فهؤلاء الأعضاء كانوا يمثلون هيبة الدولة، ومكانتها، وأغلبهم من ذوى المهابة، والحيثية الاجتماعية. وفى أغلب السينما التى ظهرت فى الثلاثينيات والأربعينيات، فإن احترامًا ملحوظًا كان يحظى به أبناء الطبقات الاجتماعية الراقية، صحيح كانت هناك أخطاء يقع فيها بعض الشباب النزق من هؤلاء الموسرين، لكن النظرة العامة لهم كانت ممزوجة بالوقار.

وفى هذين العقدين من تاريخ مصر، كان للسلطة التشريعية والبرلمانية والدستورية وقارها الخاص، ولذا فقد كان أغلبهم وطنيين شرفاء فى خضم

حيواتهم بخاصة أنه فى عام ١٩٤٧ صدر قانون بتوقير ضباط الجيش وعدم توجيه أى انتقاد إليهم، مما أكد قدسية هذا الشكل الاجتماعى.

ولعل أول فيلم مصرى، ظهر فيه مجلس النواب، كان بشكل أقرب إلى التسجيلى والتمثيلى معا، وهو "أنشودة الفؤاد" لماريو فولبى عام ١٩٣٢ وبطولة جورج أبيض، الذى قام بدور رجل ثرى وعضو فى مجلس النواب، وفى افتتاح المجلس يظهر الملك فؤاد الأول، وهو يصافح أعضاء المجلس. لكن هذا اللقاء بعيد تماما عن موضوع الفيلم، فإبراهيم عضو المجلس رجل يتصدى لزوج أخته الذى عرف بتصرفاته الشائنة ويحاول مواجهته.

وبمراجعة الأفلام التى تم إنتاجها قبل ثورة يوليو، فإن الباشوات كانوا ملء البصر والسمع فى هذه الأفلام، لكنهم كانوا أثرياء لا يمارسون السياسة بشكل مباشر، وليست لهم مناصب اجتماعية أو سياسية، وإنما كانوا إقطاعيين يمتلكون الأرض، ومن عليها مثلما بدا واضحًا فى فيلم "سى عمر" لنيازى مصطفى، لكن هؤلاء الباشوات لم يتم تسييسهم إلا بعد أن صاروا جزءا من الماضى، أى بعد قيام الثورة، وصار من سياستها أن تعلن أن هؤلاء الإقطاعيين الذين صودرت أرضهم بقانون الإصلاح الزراعى كانوا من الأشرار اجتماعيًا وسياسيًا، وقد بدت هذه الظاهرة واضحة فى الأفلام التى صورت فى الفترة من عام ١٩٥٤، وحتى عام ١٩٧٠ بشكل خاص، ومنها "حب إلى الأبد" ليوسف شاهين و"نهر الحب" لعز الدين ذو الفقار، و"صراع فى الوادى" ليوسف شاهين، و"القاهرة ٣٠" لصلاح أبوسيف، فقد كان الباشا فى هذه الأفلام يعمل فى منصب سياسى حساس، وعليه أن يكون عضوًا فى البرلمان، وأن ينجح فى دائرته من أجل أن يظل فى منصبه، وقد ناقشنا هذا فى الفصل السادس من هذه الدراسة.

وفى المقابل.. فإن أعضاء "الاتحاد القومى"، و"مجلس الأمة"، وأيضا الاتحاد الاشتراكى كانت لهم حصانة إبان فترة الثورة، إلى أن تم تحطيم هذه الهالة، بفيلم "ميرامار"، وقد جاءت الموافقة على عرض الفيلم بمبادرة من مجلس الشعب الذى كان يرأسه أنور السادات - آنذاك - وذكر كمال الشيخ فى حديث صحفى له أن عبد الناصر هو الذى وافق شخصيًا على عرض الفيلم. ومع عصر الانفتاح

الاقتصادى بدأت ظاهرة الهجوم على حكم عبد الناصر.. لكن ظلت لعضو مجلس الشعب حصانة مميزة مثل حصانة القاضى، والتى تم لمسها بشكل مباشر فى فيلم "قاع المدينة" لحسام الدين مصطفى ١٩٧٢.

ونحن لم نقم بسرد تاريخى لهذه الظاهرة، لكنها فى الثلاثين عامًا الماضية. برزت ظاهرة أن يتم مس أعضاء مجلس الشعب، بخاصة فى قضايا الفساد. وتطورت هذه الظاهرة بشكل حاد، فصار العضو المهيب بؤرة للسخرية فى أفلام الكوميديا وأفلام الحركة.

وهناك ملحوظة غاية فى الأهمية، فيما يتعلق بصورة البرلمان فى السينما، الصورة الأولى مشرقة، والغريب أنها صورة نسائية، أى أن المرأة عندما تصير عضوًا فى مجلس الشعب، سينمائيًا، فإنها تبدو شخصًا ملتزمًا تدافع عن حقوق النواب، وتقف بحزم ضد قضايا الفساد، أما الصورة الثانية، بخاصة فى العقود الأخيرة، فإنها عجفاء، تعكس صورة عضو المجلس كانتهازى، يدخل البرلمان من أجل اللعب فى السياسة وتوسيع دائرة فساده واستغلال حصانته.

ولعل ما يحدث فى الواقع المصرى، هو الذى أغرق السينمائيين بإلقاء الضوء الأخضر لهذه الموضوعات، بخاصة بعد قضايا عديدة ضد عضو مجلس الشعب السكندرى، حدثه السادات يوما أن المدينة أمانة فى عنقه، وكشفت الصحف أنه بلا شهادات، وأنه وراء الكثير من العمليات التى وضعته تحت دائرة التساؤل، وأن التحقيقات كشفت عن مساره، وفى الثمانينيات، بدأ كتاب السيناريو يستهلون من قصص الواقع موضوعات أساسية فى أفلامهم، مع إحداث الكثير من الإضافات والتغييرات فى التفصيلات، والواقع، وكان فيلم "حتى لا يطير الدخان" لأحمد يحيى عام ١٩٨٣، من أبرز هذه الحالات فهو عن صعود نجم رجل مجتمع جاء من القاع، واستطاع أن يحقق مكانة اجتماعية عالية، وصار عضوًا فى مجلس الشعب.

والرواية التى كتبها إحسان عبد القدوس لا تروى تاريخ رجل يتولى منصبًا سياسيًا، إنما هو محام اقترب من رجال السياسة الذين أثروا فى تاريخ مصر

بخاصة فى فترة عدوان يونيه ١٩٦٧، ورأى القرارات السياسية المهمة فى تلك الفترة تخرج من جلسة المخدرات التى تدور فى الشقة التى أسسها فهمى عبد الهادى.

وفى الفيلم.. لا يمكنك أن تحب فهمى عبد الهادى الوصولى الذى يسعى إلى تحقيق مآربه بأى ثمن كى يحصل على المنصب الذى وصل إليه، عضو مجلس الشعب، إنه أمير ميكافيللى بكل ما وضعه الكاتب الإيطالى من صفات لأميره، وإذا كان إحسان يتحدث عن بطله فهمى كنموذج لرجل عاشق الثورة حتى يحدث العدوان فإن الفيلم قد اختلف مثلما أشرنا.

وفهمى الذى صار عضوًا بمجلس الشعب، قروى فقير قادم من القرية، يحتك بأبناء الطبقات الثرية فى الجامعة على أساس أن أكثر أبناء هذه الطبقة يميلون إلى دراسة القانون، وإذا كانت هذه سمة للطبقات الموسرة قبل الثورة فإنها لم تعد كذلك فى سنوات الستينيات، ينجح فهمى فى الدراسة بينما يفشل أبناء الأثرياء، ولذلك يقربونه منهم لاستغلاله لتفوقه.

وفهمى.. وصولى منذ اللحظة الأولى، يتطلع إلى ركوب طبقة اجتماعية أعلى بالتفوق عليها، فهو يتطلع إلى خيرية شقيقة زميله رءوف، بينما يتجاهل تمامًا سنية الفقيرة التى سكنت معه فى بيت فقير متواضع.

وليس صحيحًا أن وفاة أمه بعد معاناة من المرض والفقر السبب فى تغيير معالم فهمى، فهو يحمل بذرة الوصولية داخله، وهو غير مجبر على أن يرتبط بأولاد الأثرياء إلا رغبة منه فى الصعود إليهم، لذا فما أن يطلب منه رءوف الإقامة فى شقة فاخرة فى الزمالك حتى يعلن موافقته، يترك مكانه القديم ويندمج بسرعة فى عالم المخدرات. يتحول إلى الراس المدبر لما يدور فى المكان، يأتى للأصدقاء بالحشيش ويسيطر على المكان.

وهذه الشقة تتحول فى الفيلم إلى مكان لإدارة مصر، ففى الرواية تدار دفة الحرب من هناك. وفى الفيلم يحضر رجال السياسة والانفتاح وتجار المخدرات والطلبة الذين يتخرجون ويستولون على المناصب الحساسة فى البلاد. فهمى

يقوم بتسليم سنية إلى رءوف، ويتاجر فى المخدرات بمبلغ بسيط فى أول الأمر، لكنه يكسب، فيرتفع رصيده المادى، ويدفعه هذا إلى النجاح الاجتماعى. ولأن فهمى صاحب ذكاء خاص فإنه لايبالى بما يدفعه من شرف مقابل أن يحقق مآربه، وهو يتحالف مع أى شرير من حوله، ويبادر إلى الوشاية ببعض زملائه الذين يتعاطون المخدرات.

ويهتم الفيلم بالدرجة الأولى بصعود فهمى إلى عضوية مجلس الشعب، وكأنه يخبرنا أن المجلس عرف بعض أعضائه هذه البداية، ويتعمد الفيلم أن يذكر المشاهد التى تبين أن حصول فهمى على مقعد نيابى أشبه بما حدث فى الحياة السياسية فى أوائل الثمانينيات. وأواخر التسعينيات. ففهمى يأتى بأحد القرويين كى يصبح مديرًا لأعماله. ويتحول فهمى عبدالهادى إلى ذلك الشبح الذى نعتاد رؤيته كلما هلت الانتخابات. فهو يأتى بمجموعة من المرتزقة للهتاف باسمه، وجهاز علاقات عامة جيد. يزور المآتم ويرتاد الأفراح ويشترى خصومه من المعارضة. ويشترى نفوس البشر.

وفى رواية إحسان تلعب خيرية دورًا مختلفًا قياسًا إلى دورها فى الفيلم، ويعطينا الكاتب الإيحاء أنها إحدى نجمات المجتمع الذين عرفوا فى الستينيات. وقد تزوجت رجلا فى أعلى السلطة فى لحظة هزل وسميت باسمه.

وفى الفيلم يتزوج فهمى بـ "حسنية"، ويموت موتًا مفاجئًا قدريًا أثناء حفل الزفاف، كأن الفيلم يعاقب بطله، وكأنه أيضا ينظف المجلس من هذا النوع من النواب، يصيرون بمثابة أشرار، سرعان ما نرى نهايتهم وقد تمت بشكل مأسوى.

والغريب أن عادل إمام قد قام المخرجون وكتاب السيناريو بتسييس أفلامه، بخاصة فيما يتعلق بعضوية مجلس الشعب، وإذا كانت الشخصية التى جسدها عادل إمام قد صارت عضوا فى البرلمان فى أفلام من طراز "بخيت وعديلة"، و"الواد محروس بتاع الوزير"، فإن عضو مجلس الشعب فى فيلم "اللعب مع الكبار" لشريف عرفة، قد قام بتهريب هيروين داخل حقيبته، معتمدًا على حصانته البرلمانية ورفض أن يتم تفتيشه فى المطار.

والحكاية أن حسن يعرف عن طريق زميل له يعمل فى سنترال رمسيس بأمور عديدة ضد القانون، يمارسها رجال فى مناصب القمة من السلطة، منهم وزراء ورجال أعمال، ويقوم الشاب بإبلاغ ضابط من مباحث أمن الدولة بما يعرفه، على أساس أنها أحلام يراها فى المنام. ومن بين تلك الأحداث التى يبلغ عنها، أن شخصًا ذا حصانة يجب تفتيشه فى المطار، وبالفعل يتم إيقاف العضو المبجل - جسد الدور أحمد عقل - الذى يرفض فتح حقيبة يده، لكن الضابط معتصم يصر على التفتيش، ويفتح الحقيبة ويعثر على كيس به بودرة، فيسأل الضابط: ما هذا؟ وبكل ثقة وكبرياء يردد البرلمانى: سحلب.. ثم تتكشف الحقيقة.

إذًا.. فحسب الفيلم، فإن عضو البرلمان قد استجلب معه من الخارج الهيروين واستغل حصانته من أجل المرور بلا تفتيش، ولولا البلاغ الذى قدمه حسن لضابط أمن الدولة، ما تم اكتشاف مثل هذه المصيبة.

وقد قدم عادل إمام من خلال المخرج نادر جلال، صورة عضو مجلس الشعب أكثر من مرة فى شكل هزلى، فالثنائى بخيت وعديلة، يقرران أن يرشحا نفسيهما لعضوية مجلس الشعب. وذلك فى الجزء الثانى من الثالوث السينمائى "بخيت وعديلة" الذى عرض تحت اسم "الجردل والكنكة"، وهما اسمان لرمزين انتخابيين يتخذهما كل من الشاب، وفتاته، حين يرشحان نفسيهما لعضوية مجلس الشعب. والرمزان كما هو واضح اختيرا كأداة للسخرية.

فبخيت حنيدق المهيطل، وهذا اسمه، مجرد عامل بسيط فى أحد المصانع، أما عديلة صندوق فهى مدرسة. وعندما تسمع عديلة مع زميلاتها أن عضو مجلس الشعب يتمتع بامتيازات كثيرة منها استطاعته الحصول على شقة. تقوم بترشيح نفسها فئات، تساعدها زميلاتها بعمل الدعاية. أما بخيت فإنه يرشح نفسه عن العمال، ورغم أنه لايفهم فى السياسة، ولا فى الانتخابات. لكنه يجد مبررًا يقوله للعمال، وهو: لماذا لايمثل العمال واحد منهم، يحس بمشكلاتهم. وليس شخصًا من طراز رسمى بك رئيس مجلس الإدارة الذى يكتشف بخيت أنه اختلس لنفسه الكثير من الأموال.

وفى الأحياء العشوائية، ووسط أناس يعيشون على هامش المجتمع من الخارجين على القانون والحياة، يقرر بخيت أن يبدأ حملته، وأيضا عديلة، وهؤلاء الأشخاص ليسوا ناخبين، لا يحملون أية بطاقات انتخابية ولم يروا مرشحًا منذ ثلاثين عامًا .. وما إن تبدأ المعركة الانتخابية، حتى اتخذت عديلة رمز "الكنكة"، أما هو فيأخذ رمز "الجردل"، ويستغل الاثنان، اللذان طالما بحثا عن شقة دون أن يتحقق حلمهما من أجل الزواج، ما يقام من سرادقات أقامها المنافسون الكبار من الوزراء، ومرشحى الجماعات الدينية والمعارضة للدعاية لنفسيهما ويتعرضان لمافيا الانتخابات وكلهم يمثلون الفساد فى المجتمع، من لصوص وتجار مخدرات الذين يشترون الأصوات والذين يعقدون الصفقات للوصول إلى مقاعد مجلس الشعب.

إذًا .. فحسب السينما، وربما أيضا بعض الواقع، من خلال ما نقرأه فى الصحف عن قضايا فساد، وتحقيقات، ورفع حصانة، فإن ما قدمته السينما ليس من وحى الخيال كله، لكن ما يدور هنا ليس له علاقة بالمجلس النيابى نفسه، قدر ما يحدث فى ساحة يتنافس فيها الشرفاء وغيرهم من أجل الوصول إلى مقاعد البرلمان.

والفيلم مصنوع ـ أساسًا ـ للتركيز على ما يدور فى الانتخابات، علما بأن هناك جهات أمنية لاتسمح للمنحرفين، أو ذوى التيارات المحظورة آنذاك، أو السلوك غير القانونى بالترشيح، ولكن حسب الفيلم فإن الأحداث تكشف العمليات القذرة التى تتعلق بالانتخابات السياسية والبرلمانية، حيث يقوم البعض بعمل صفقات للتنازل عن الترشيح، وتأتى الأموال من كل مكان بالآلاف إلى كل من بخيت وعديلة من أجل أن يتنازلا عن الترشيح، لكن الاثنين يصران على السير حتى نهاية الرحلة، ويتعاطف معهما الفقراء والبسطاء.

وبالفعل فإن بخيت وعديلة ينجحان فى أن يجدا لنفسيهما مكانًا شرعيًا تحت قبة البرلمان، ويلقى بخيت خطبة عصماء على الناس الذين انتخبوه، ويبدو كأنه لبس الدور، فيهتف أن الهدف الذى رشح نفسه من أجل كان الحصول على شقة للزواج، لكنه بعد أن خاض المعركة الانتخابية واكتشف السلبيات والمتناقضات، صار همه هو الدفاع عن المساكين، الذين ليس لهم ظل فى المجتمع المعاصر.

وعندما يدخل الفيلم إلى ما تحت القبة، فإنه بجرأة شديدة يصور لنا أن بعض أعضاء المجلس الذين دخلوا المجلس هم من الخارجين على القانون، ورجال العصابات، سبق لهم الظهور كمجرمين فى الجزء الأول من الثلاثية ـ أدى الدور مصطفى متولى ـ مما يعنى إنه إذا كان الكثير من الفاسدين قد رشحوا أنفسهم للعضوية، ولم يفوزوا بها، فإن البعض منهم تسلل إلى البرلمان.

وفى فيلم "الواد محروس بتاع الوزير" لنادر جلال ١٩٩٩، فإن محروس الذى يعمل حارسًا خاصًا لأحد الوزراء، وشهد على فساده، وعلاقاته النسائية المتعددة يتعرض للتنكيل، بعد أن يكشف لزوجة الوزير أمر زوجته الشابة، التى يقابلها فى أحد الفنادق الكبرى. ويتم إعادة محروس إلى وحدته القديمة. وهو عسكرى أمن مركزى، حيث يقوم ضابطه الأعلى بمضايقته.. مما يدفع بمحروس إلى أن يقدم استقالته من الأمن المركزى!!، ثم يقوم بترشيح نفسه فى دائرة قريته، وينجح فى الانتخابات.

والتركيز هنا ليس على آلية الانتخابات، ولكن على تصفية الحسابات بين محروس والوزير فى المجلس، فالعضو محروس، يرتدى جلبابًا أبيض، ويقدم للوزير العديد من الاستجوابات، الواحد تلو الآخر باعتبار أنه يعرف الكثير من أسراره، وتبدو الاستجوابات أشبه بضرب حقيقى فى بناء حصين أنشأه الوزير حول نفسه ووزارته، وينجح محروس فى إسقاط الوزير، ثم يتفشى الفساد فى محروس الذى يضم إلى حوزته العديد من النساء منهن المرأة التى تزوج بها الوزير من قبل عرفيًا.

وهناك سخرية واضحة من المنصب الوزارى، وأيضا من أعضاء البرلمان، ويبدو ذلك واضحًا فى الشكل البالغ السخرية للمناقشات داخل أروقة المجلس.

ومثلما حدث للأفلام التى تمس من هيبة الشرطة، فإن كل الأفلام التى تسخر من عضوية البرلمان، مرت إلى الناس، رغم اعتراض بعض الأعضاء على الصورة التى يتم تقديمهم بها من فيلم إلى آخر، فحسب مجلة "فن" فى ٧ أبريل ١٩٩٧ أن عضوًا بمجلس الشعب، تقدم بطلب وقع عليه أيضا عدد من

أعضاء المجلس، يناشدون فيه رئيس لجنة الثقافة والإعلام فتح باب المناقشة حول صورة عضو مجلس الشعب التى ظهرت فى فيلم "الجردل والكنكة"، وهى الصورة التى وصفها الطلب بأنها "لا تليق بأعضاء المجلس"، وقد وضعت المجلة"! "بعد العبارة الأخيرة، وأشارت إلى أن الأمر لم يقف عند حد تقديم هذا الطلب، بل أكد العضو أنه سيتقدم بطلب لرئيس مجلس الشعب السابق د. فتحى سرور لمناقشة القضية نفسها!.

ومن الواضح أن المجلة قد شنت حملتها ضد الحملة التى بدت باهتة، وأن هذه الطلبات كانت بمثابة فقاعات فى الهواء، أى أن الصورة السلبية التى تم بها تصوير أعضاء مجلس النواب فى السينما، صارت بمثابة ظاهرة سينمائية، تعكس جرأة السينما من ناحية، وتكشف عدم قدرة المجلس على مواجهة هذه الصورة التى اهتزت بصورة واضحة. وكانت السينما قد قدمت صورة الوزير البرلمانى فى فيلم "طيور الظلام" لشريف عرفة، باعتبار أن الكثير من الوزراء يسعون لتثبيت مقاعدهم الوزارية من خلال وجودهم فى البرلمان، فالوزير هنا يسعى لكسب مقعد فى المجلس، وهو يوافق أن يقايض نجاحه فى إحدى المناطق الريفية، بأن يترك للجماعات الدينية فرصة أن يكسبوا انتخابات العديد من النقابات، وينجح المحامى فتحى نوفل فى أن يدير الحملة بنجاح ويذهب الوزير إلى الدائرة، ومعه معاونوه، وفى أحد المشاهد نرى الوزير يحمل طفلاً صغيرًا يتبول على يديه فلا يعترض. ومن بعد نعرف أن هذا الوزير البرلمانى، فاسد يستغل موقعه أبشع استغلال، وعن طريق الشركة التى ينشئها باسم فتاة ليل يخفى ثرواته، وهو يتزوج بهذه الفتاة زواجًا عرفيًا. كما أن هذا الوزير يفتقد الذكاء واتساع الحيلة، ولذا فإنه يترك لفتحى نوفل فرصة أن يلعب بمقدرات الوزارة.

وهناك فيلم يكشف العملية الانتخابية بوجهها القذر، حيث دخل مصطفى محرم ككاتب سيناريو فى دائرة نواب الكيف، وهو الذى سبق أن كتب سيناريو فيلم "حتى لايطير الدخان" ومن الواقع المنشور فى الصحف استند الكاتب إلى قوة الواقع، وهو يكتب سيناريو فيلمه "الفرقة ١٢" لعبد اللطيف زكى.

ورغم أن الفيلم قد صيغ ضمن أفلام الحركة والمطاردات، فإن نهايته كانت أبلغ ما فيه، حيث توارثت عائلة أبو الوفا تجارة المخدرات التى مارستها منذ زمن بعيد، ويتخذ الابن سامى من إدارته لشركة تصدير واستيراد ستارًا لتهريب المخدرات، بينما تتجه شقيقته إلى الاتجار فى الهيروين لتحقيق أرباح سريعة بمساعدة لواء متقاعد فصل من الخدمة لسوء سلوكه، وتتزوج برجل ضعيف الشخصية يستسلم لنزواتها دون مقاومة تذكر، ويحاول المقدم فؤاد كشف عصابة أبو الوفا مع فرقته الانتحارية، وتستعين فيفى بوالدتها، وشقيقها سامى فى تنفيذ عملية ضخمة لتهريب الهيروين، ورغم تردد أمها فإنها توافق على قبول المهمة. بينما يتربص له الضابط، فى الوقت الذى يرشح فيه سامى نفسه لمجلس الشعب، وفى اللحظة التى يتمكن فيها الضابط من كشف أمر المهربين، يكون سامى قد نجح فى الانتخابات ويتمكن من الحصول على الحصانة.

وكما نرى فإن السينمائيين استمدوا موضوعاتهم مما تنشره الصحف، لذا فإن هذا الفساد قد يكون حالات متناثرة، لكنه موجود.. وسوف نرى أن صورة الرجل البرلمانى فى السينما لم تكن بالصورة نفسها التى ظهرت بها المرأة البرلمانية، فالصورة هنا مشرقة، مهما كان الزمن الذى تنتمى إليه ويبدو ذلك من عنوان إحدى قصص فيلم "حكاية وراء كل باب" لسعيد مرزوق ١٩٧٩، بعنوان "النائبة المحترمة"، فهناك نائبة فى مجلس الشعب، متزوجة بموظف درجة خامسة، يعانى من رسوب وظيفى. والزوجة هى امرأة عادية فى البيت، تقوم بأعمالها الأنثوية وتعود من المجلس منهكة، وذات مساء ترجع إلى البيت لتفاجأ بزيارة من الوزير الذى قدمت ضده استجوابًا فى المجلس، ولأن موقف الوزير حرج للغاية فإنه يلوح لها أن زوجها منسى فى الترقية، وأنه من الممكن أن يرقى، بخاصة أن الوزير هو المسئول الأكبر فى الوزارة نفسها التى يعمل فيها الزوج، لكن رغم كل الإغراءات ووسط أمل الزوج فى أن يتم تذكره ولو مرة وظيفيًا، فإن النائبة تتصرف بشكل محترم ولا تمتثل للوزير وتصر على أن يأخذ الاستجواب مجراه مهما كان إحباط الزوج الوظيفى.

أما المرة الثانية التى ظهرت فيه نائبة فى مجلس الشعب فقد كان فى فيلم "موعد مع الرئيس" لمحمد راضى. فالنائبة هنا تم انتخابها عن حى القلعة، وما حوله، يزورها أهالى الحى، وتعرف منهم أن منازلهم سوف تتهدم وتتحول إلى مشروع سياحى مشبوه، يؤدى إلى طرد السكان، وأن وراء ذلك إحدى شركات الانفتاح، وتأخذ النائبة من السكان كافة ما لديها من وثائق تثبت ملكيتهم للأرض، وتقرر أن تعرضها على مجلس الشعب والوزراء المختصين.

ولايخلو الفيلم من إشارة إلى فساد العضو الرجل فى المجلس، فزملاؤها فى المجلس يشيرون إليها بعبارات تهديد لو لم تتراجع عن طرح الموضوع على المجلس، وتعرف أن زملاءها مساهمون فى الشركة الاستثمارية التى تسعى للاستيلاء على الأرض وتعرف أن حكمًا قد صدر لمصلحة الشركة.

لذا.. فإن النائبة تسعى بكل ما تملك للوصول إلى رئيس المجلس، ويصوره الفيلم شخصًا نزيهًا، مستقيمًا، يتفهم قضيتها، وعندما يسمع الأمر على لسانها، يقوم بإجراء اتصالات سريعة مع وزير الداخلية كى يوقف عملية اقتحام الأراضى وتنفيذ الحكم للشركة الاستثمارية.

وأمام متاعب عديدة تواجهها النائبة المحترمة. فإنها تسعى لمقابلة الرئيس - رئيس الدولة - وفى الوقت الذى يتحدث فيه رئيس المجلس عن أهمية حقوق المواطنين، وعن مصالح الجماهير، فإن النائبة تقرر السفر إلى أسوان حيث حدد لها الرئيس موعدًا.

وعضو مجلس الشعب هنا لاتحيد عن رسالتها، وذلك عكس زملائها من الرجال الذين يتسمون بالاستغلال والانتهازية. ولا شك أن وجودهم فى المجلس يعنى انتهاز الفرصة من أجل حماية ممتلكاتهم، وزيادة نفوذهم فى عمليات الاستغلال.

وعضو مجلس الشعب هنا سوف تصل فى موعدها لمقابلة الرئيس مهما كانت العقبات التى اعترضتها. وسوف يتم كشف كافة أساليب الخروج عن القانون السياسى والاجتماعى؛ أى أن الفيلم هنا يعطى لسلطة الرئيس النهائية المعنى

الطيب الوحيد، والإيجابى فى الفيلم، ففى الوقت الذى يعجز فيه رئيس المجلس من حل المشكلة، بأى أسلوب، فإن اللقاء مع الرئيس هو الفيصل النهائى والأمل المنشود.

وكما نرى فإن السينما قد غيرت من منظورها السياسى خلال سنوات وعقود، فإذا كانت هناك مجرد إشارة فى حوار إلى عضوية البرلمان يرددها مدير مكتب وزير لا نراه قط فى فيلم "رصاصة فى القلب" ١٩٤٤ لمحمد كريم، حين يردد. أيوه أنا عارف أنك نائب قسم الخلفية، ومرشح لنيابة قسم الخليفة حاليًا، فإن الأفلام التى ظهرت فى العقدين الأخيرين بشكل خاص قد بدت جريئة، لكنها استمدت هذه الجرأة مما تنشره الصحف فى المقام الأول. من هذه الأفلام فى السنوات الأخيرة صورة عضو مجلس الشعب فى فيلم "عمارة يعقوبيان" فهو عضو عن دائرة قصر النيل، وهى دائرة مليئة بالمنافسات تؤول فى الفيلم إلى تاجر كبير من المنطقة نفسها، كان فى الأصل ماسح أحذية فى ميدان طلعت حرب، ثم امتلك العديد من المحلات، ونعرف أنه أيضا يتاجر فى المخدرات، يدفع لمندوب الحزب الحاكم مبلغًا ضخمًا، كى يقوم الحزب بمساندته، ويدفع الإتاوات، وهو لا يجيد أعمال البرلمان، لكنه يدفع المبالغ المطلوبة منه، وفى حياته الشخصية أيضا ما يدينه، فهو يتزوج بامراة، ما إن يعرف أنها حامل، حتى يطلقها، ويرسل رجاله لإجهاض طليقته، هو رجل يمتلك الجبروت، وقد حصل على كل ما أراد.





بخيت وعديلة

## الفصل العشرون

# الانفتاح الاقتصادى

جاء الانفتاح الاقتصادى فى مصر بمثابة الحل النموذجى من قبل السلطة السياسية، بالانفتاح على الغرب بخاصة الولايات المتحدة، بعد أن ظلت البلاد وفقًا للتعامل الاقتصادى مع الدول الاشتراكية وعلى رأسها الاتحاد السوفييتى سابقًا.

وقد انعكس هذا الانفتاح على المستوى السياسى فى المجتمع بصور متعددة، فالذين استفادوا منه على المستوى الاقتصادى صاروا يطمعون فى تعضيد مواقفهم، وثرواتهم عن طريق ممارسة السياسة، بخاصة بترشيح أنفسهم للمجالس النيابية، وصارت لهم سلطات اجتماعية وسياسية عديدة، وقد توقفت السينما عند هذا التغيير، وسرعان ما عكست التغير الاجتماعى الحاد الذى أتاح للصوص الأمس أن يصلوا إلى مراكز اجتماعية، أحيانًا سياسية بدرجات مختلفة.

وفى السينما، سعت الأفلام إلى التركيز على سلبيات هذه الظاهرة التى أثرى فيها تجار المخدرات والعملات الأجنبية، والمرتشون وصعدوا السلم الاجتماعى.. وما أكثر هذه الأفلام، حيث تحولت إلى ظاهرة سينمائية، عكست أن أغلب رجال الانفتاح، إن لم يكن جميعهم، كانوا فى البداية على هامش المجتمع، وبرزت سمة تتردد فى المجتمع مفادها: "لاتسألنى عن المليون الأول".

ومن الصعب التوقف عند كل هذه الأفلام، لكننا سنختار أعمالا بعينها، نتوقف عندها بالتفصيل، حيث ناقشت السينما مسألة الانفتاحيين فى أفلام من طراز "أهل القمة" لعلى بدرخان، و"الباطنية" لحسام الدين مصطفى، و"حتى لايطير الدخان" لأحمد يحيى، و"الراقصة والطبال" لسمير سيف، و"الحب وحده لا يكفى" لعلى عبد الخالق، و"الشطار" لنادر جلال، و"المنسى" لشريف عرفة، و"هدى ومعالى الوزير" لسعيد مرزوق، و"عيش الغراب" لسمير سيف. و"الإمبراطورة" لعلى عبد الخالق. وثلاثية "بخيت وعديلة" لنادر جلال و"رحلة مشبوهة" لأحمد يحيى. و"عمارة يعقوبيان" لمروان حامد.

وسوف نتوقف هنا أولا عند فيلم "الغول" لسمير سيف ١٩٨٣، باعتباره من العلامات المميزة التى توقفت عند الانفتاحيين. وباعتبار أن الانفتاح مستورد من الغرب، فإن أساليب المعالجة نفسها قد استوردت أيضا من الغرب، فقبل عرض"الغول" بعدة سنوات، عرض بالقاهرة فيلم إيطالى بعنوان "المواطن الثائر"، أو "المنتقم المجهول" كان عنوانًا تجاريًا، من إخراج دانتسيو كاستيلارى وبطولة فرانكو نيرو حول مواطن يضطر إلى إقامة العدالة لنفسه فى مدينة روما بعد أن تعذر عليه أن يأخذ حقه من خلال التزامه بالقانون.

والضجة التى أثيرت حول فيلم "الغول" إبان عرضه تثير تساؤلا.. هل نحن أمام فيلم سياسى؟ وما أبعاد السينما السياسية فى هذا الفيلم؟ وهل العبارات التى ينطق بها أبطال الأفلام، ومسلسلات الإذاعة والتليفزيون منذ بداية الثمانينيات حول معاناة الناس. هل يمكن أن تجعل مثل هذه الحوارات من أى فيلم عملا سياسيا؟ لدرجة أن أصبحت مثل هذه الحوارات "لازمة" موجودة فى أغلب الأفلام المعروضة على الشاشة؟

الفقرة السابقة قمت بكتابتها فى نشرة نادى السينما بمناسبة عرض فيلم "الغول"، مما يعكس صورة الفيلم السياسى فى تلك الآونة. فبصرف النظر عن بعض الجمل التى يتبادلها الأبطال فى هذه الأفلام. فإننا نجد أنفسنا أمام فيلم عادى للغاية حول مسألة الشرف والأخلاق، والبطل الشهم الذى نراه فى كلاسيكيات والتر سكوت، الذى يعانى كثيرًا لكنه يظل يدافع عن الحق، ويسانده ضد رجل له سلطته السياسية والاقتصادية.

القوة هنا تنبع من مكانته الاجتماعية والرأسمالية، لكنه لايمارس العمل السياسى بشكل مباشر، وإن كان يعمل لديه وزراء سابقون يمنحهم مرتبات عالية، مما يغرى الوزراء الحاليين أنهم فى حالة ترك المنصب يمكنهم أن يجدوا لدى الكاشف الوظيفة المناسبة.

والشخصية الرئيسية فى الفيلم، هى عادل الصحفى البسيط الشريف، الذى يعمل فى الصحافة الفنية بعد أن عانى كثيرًا من كتاباته السياسية والاقتصادية، حسبما نسمعه يعترف لمذيعة التليفزيون مشيرة درويش التى صارت صديقته فيما بعد، وهو رجل صادق، صريح وواضح، تزوج يومًا بإحدى النساء الشهيرات التى طلقت منه، لترتبط برجل أكثر ثراء، يعيش فى المجتمعات العليا بعد أن تمردت على شقته المتواضعة - حسب رأيها - وأخذت معها ابنتها سحر كى تتولى تربيتها.. "تزوجت سوزى عمار بطبيب شهير من أجل الملابس والحفلات. لقد تغيرت، أما أنا فلم أتغير".

وعادل عيسى هذا يتردد فى بعض الليالى على بار، ويعيش حياته بشكل هامشى.. وفى مقابل عادل، هناك الرجل الآخر الذى يدور معه فى الصراع. إنه فهمى الكاشف. والد المذيعة التى لايعترف بها أمام الناس. لكنه يتضايق من جمل متفاوتة مكتوبة عن ابنته، ويحاول شراء الصحفى الذى كتب كلامًا ضد ابنته. كما بدا أنه اشترى ذمة رئيس تحرير المجلة. وهو يردد التعبيرات نفسها التى قيلت فى الصحف على لسان توفيق عبد الحى، حول صفقات اللحم الفاسد والدواجن: "قالوا فيه أزمة لحوم. قلت المؤسسة تساعد فى أزمة اللحم. قالوا اللحم فاسد. الشعب يأكل الزلط.. بلهارسيا على بلا أزرق. اشمعنى

ميكروبات اللحم، ولا حد مات ولا حد عمى اللحم ينعدم. طبعًا أنا برضو حريص على مصلحة الشعب".

والمصادفات تلعب دورها كثيرًا فى خلق الصراع بين الصحفى ورجل الانفتاح فالمصادفة وحدها تجعل من مشيرة ابنة له تتردد عليه. ومصادفة أخرى تجعل الصحفى شاهدًا على ما يحدث فى البار. وجريمة الليل التى تتم بقتل مرسى عامل البار الذى يدافع عن الشرف. ومحاولة الصحفى الوصول إلى الحقيقة بالتبليغ عن الحادث والدفاع عنه دفاعًا مستميتًا. يترك عمله، ولا يهتم إلا بإدانة نشأت الكاشف القاتل، ابن رجل الانفتاح.

ووسط البحث عن الحقيقة، أو إخفائها من الطرفين، لا مانع من أن يعزف الفيلم على النغمة نفسها التى يسير عليها الجميع. "يقولوا انفتاح بنكسب. مافيش انفتاح بنكسب أكثر"، وبصرف النظر عن الإسقاطات فى مشهد النهاية، العبارات التى اعترضت عليها الرقابة فى حينها، فإن أبطال الفيلم لايعملون بالسياسة بشكل مباشر. وبدت السياسة مجرد كائن مجهول يتم الحديث حوله فى النصف الأول من الفيلم، كنوع من إضافة البهارات حول الموضوع، فى مرحلة ساخنة، شهدت الكثير من الاضطرابات الاقتصادية فى مصر. وبدت هذه العبارات التى نطقها أبطال الفيلم فى النصف الأول أشبه بدغدغة لإثارة مشاعر المتفرجين. حيث رأينا عدة شخصيات معروفة فى الحياة السياسية فى تلك الآونة ممزوجة فى فهمى الكاشف، منها توفيق عبد الحى، الذى كان يستورد اللحوم الفاسدة، وهرب إلى اليونان وما زال هاربًا.

كما أن هناك إسقاطًا بين قيام الكاشف بتأليف كتاب بعنوان "مشوار على الأشواك"، وكتاب آثار ضجة قبل سنوات بعنوان مقارب لرجل لعب دورًا سياسيًا مهمًا إبان حكم أنور السادات.

وقد ركز الفيلم على صور عديدة من الفساد الاجتماعى والسياسى، مثل شرطى المرور الذى يعمل لمصلحة من يدفع له رشوة، وأمين الشرطة الذى يقبض مظروفًا به نقود. وفى المقابل فإن هناك وجوهًا مشرقة، مثل الطبيب الذى

يستيقظ ضميره أكثر من مرة للدفاع عن الحق، ووكيل النيابة حسين أبوضيف الذى يواصل رحلة البحث عن الحقيقة.

والأجواء التى يصنعها الفيلم أمريكية تمامًا، اليخت، الفخامة فى كل شىء فى حياة الكاشف، أجواء المافيا، وعصاباتها التى تنتظر عادل عيسى كى تنال منه وتضربه ضربًا مبرحًا، ودور الأجهزة فى إخفاء الوقائع مثلما حدث فى فيلم "تحرير ل. ب. جونز" لويليام وايلر ١٩٦٨. كما أن عادل عيسى يضع ساطورًا بجوار كتاب يقرؤه عن الإرهابى العالمى كارلوس. كما نرى رواية "قدر الإنسان" لأندريه مالرو، وذلك قبل أن يتوجه عادل لقتل الكاشف، رغم أن ما يفعله عادل يختلف عن أسلوب كارلوس فى الإرهاب، وأن رواية مارلو بعيدة تمامًا عن موضوع الفيلم، أو على الأقل بالنسبة إلى الموقف الذى يقفه "الصحفى" ضد الغول.

الفيلم الثانى الذى سنتوقف عنده حول الانفتاح الاقتصادى هو "زمن حاتم زهران" لمحمد النجار عام ١٩٨٧، والذى تدور أحداثه بين عامى ١٩٧٤، ١٩٧٥، أى عقب نهاية حرب أكتوبر، ومع بداية تجربة الانفتاح بكافة سلبياتها.

وحاتم زهران هو رجل انفتاح من الطراز الأول، وزمنه ليس كما يتوهم البعض. فليس هناك ما يشين هذا الرجل قدر ما يمس الأشخاص الذين يحوطونه ممن يمكن أن نحبهم. أو نتعاطف معهم. فهو جاد فى عمله، لطيف فى معاشرته للنساء فى جانبهن الأنثوى. وهو فى العلاقات واضح مع نفسه ومن حوله.. فلم يجبره أحد أن يتزوج بـ "هالة" كى يستفيد من مكانة أبيها السياسية والاجتماعية، ولا أن يسعى إلى امتلاك مديرة أعماله مروة، ثم طردها بدون سبب ملموس.. ومنذ الوهلة الأولى وحاتم زهران يتصرف بوضوح أمام نفسه والمحيطين به، حتى وإن أخفى تفصيلات العمل عن شريكه رفيق. فهو واضح مع أبيه منذ الوهلة الأولى، يطلب منه مليون جنيه من أجل مشروعه الطموح. وهو يختار مروة لأنها كتلة طموح سرعان ما تصبح مساعدته القوية فى العمل. وهو يكشف ضعفه أمام شبح أخيه فى وجود القريبين منه ومن أخيه. بل إنه يتعمد ممارسة الحب مع هالة أسفل صورة يحيى الأخ الذى استشهد أثناء عمليات حرب أكتوبر، وفى مكانه المفضل، وكأنه بذلك يحاول أن يتغلب على خوفه الشديد منه، بل إنه يصير

شديد الوضوح مع أرملة أخيه فاطمة حين التقى بها عقب ولادتها. يبدو مباشرًا فى عباراته، ولا يسعى إلى تزيين كلماته مما يولد القطيعة بينهما فى هذا اللقاء.

حاتم زهران رجل الانفتاح، شخص واضح، حتى وإن بدا للبعض شريرًا، أو انتهازيًا، ومن أمثلة وضوحه علاقته بهالة التى عشقها وصعد إلى سريرها، ثم طلبها للزواج، وأغرق دواليبها بالهدايا، وعاملها كقط مدلل. ولم يسع قط إلى إيذائها أو اللعب على عواطفها. عندما أحس أن علاقتهما معًا قد وصلت إلى طريق مسدود، أرسل لها باقة ورد تسلمتها فى حضوره، ثم وبكلمات رقيقة وهى تجلس فوق فخذيه، أبلغها بضرورة انفصالهما. "من أجلك".. وليس من أجلى"..

ورجل الانفتاح الاقتصادى هنا لا يقترب من السياسة، مخمور بنجاحه، وبذكائه وهذا النجاح يشعره أنه مخلوق سوبر مانى، يتفوق على كل من حوله. لكنه فى الوقت نفسه لا يسعى إلى تحطيم أواصر العلاقات بينه وبين الآخرين. بخاصة علاقته بأبيه، فهو يصاب بحالة ارتباك حين يعرف أن الأب مصاب بمرض خبيث. ويسعى لإبعاد أى مؤثر عصبى عن الرجل، بل يسعى إلى إرضائه من خلال إيهامه بأنه سينجب له ولى العهد الجديد.

وقد أفرز عصر الانفتاح، حسب رؤية السينما أنماطًا عديدة، مثل مروة، أو كتلة الطموح، وهى أيضا "قرش براني"، تركت عملها كمعيدة فى الجامعة، وهجرت مدينتها الإسكندرية كى تعمل فى مشروع العطور الذى خطط له حاتم. تحملت الإهانات، وتلونت كالحرباء أكثر من مرة، وهى امرأة ذكية، تجيد الفهم. كما يمكنها عقد الصفقات. وسرعان ما تحولت إلى مركز قوة، ومخزن معلومات، فى أعماقها طيبة، فى بعض الأحيان تندفع إلى التعاطف مع شخص رفيق، ومع شبح يحيى الذى استشهد فى الحرب. وتخطط مع رفيق للاستيلاء على عقل الشركة، لكنها لاتلبث أن تنهار بين براثن حاتم زهران الذى يمد لها مخالبه مهدئًا. مثلما تفعل الحيوانات الشرسة التى تداعب فرائسها وتلمس شعرها قبل أن تنهش لحمها.

ورغم أن الرجال مثل حاتم زهران، محاطون عادة بمجموعة كبيرة من البشر فى مجالات مختلفة، فإن العلاقات التى أفردها الفيلم كانت محدودة مما ساعد

على تعميقها. وبدأ عصر الانفتاح الذى تناوله الفيلم شخصية ثانوية، رغم أن الفيلم حاول أن يقفز بها إلى الصدارة، فالرجل الانتهازى المشابه لحاتم زهران موجود فى كل عصر. وليس فقط عام ١٩٧٥ وقد أشار الفيلم إلى أن فى زمن حاتم زهران تحدث الكثيرون بلغة واحدة، وإن اختلفت ألسنتها. فقد استفاد رفيق السيد من زمن الانفتاح، ودخل شريكًا بالأرض الزراعية. وهو المهندس الذى لم يمارس مهنته قط. وتحول إلى إقطاعى غير منتج يشارك فقط بالأصول الثابتة فى مشروع متحرك الأهداف والنوايا.

وإذا كنا نناقش البعد الاجتماعى للانفتاح الاقتصادى هنا، فذلك لأننا نتعرض للبعد السياسى لهذا الانفتاح فى صفحات أخرى من هذه الدراسة، وسوف نتوقف هنا عند فيلم ثالث من أفلام الانفتاح هو "الصعاليك" لداود عبد السيد ١٩٨٥، وأهمية هذا الفيلم أن الصعود الاجتماعى والسياسى الذى عاشه كل من صلاح، ومرسى قد ارتبط بمرحلة الانفتاح الاقتصادى، كما أن الرجلين ارتقيا ماليًا واجتماعيًا، لكنهما لم يقتربا قط من السياسة، وإن كان صلاح قد حاول أن يركب طبقة اجتماعية أعلى باقترانه بامرأة أرستقراطية فانهارت العلاقة وتحطمت أحلامه، بعبارات شديدة القسوة قضت على كل آماله بأن يرتقى إلى هذه الطبقة حقيقة، وليس فقط عن طريق المال.

وقبل أن نتحدث عن هذا الارتقاء، فإن الفيلم قريب فى موضوعه من فيلم فرنسى من إخراج جاك دايرى عام ١٩٧٠ بعنوان "بورسالينو"، وفى عامين متتالين قامت السينما باقتباسه، حيث قدمه نادر جلال باسم "سلام يا صاحبى" عام ١٩٨٦.

والفكرة الأساسية تدور حول اثنين من الأشقياء المعدمين، يتصادقان بشدة، تنازعا ذات يوم، ويعرفان أسرار الإثراء فى السوق، فيعملان على أن يصبحا من سادة هذا السوق، ويسيطران عليه ثم يدخلان فى صراع مع منافسين أشداء.

والأحداث فى فيلم "الصعاليك" تبدأ فى الإسكندرية عام ١٩٦٢، باعتبار أن وقائع الفيلم تستغرق سنوات طويلة، بما فيها زمن الانفتاح الأول. والصديقان

صلاح ومرسى يبحثان عن فرص للعمل فى ميناء الإسكندرية، حياتهما شديدة البؤس، يرتديان الملابس الرثة. وكلاهما من أسرة فقيرة فالأول صلاح يتيم الأب كان يعمل منجدًا، أما مرسى فهو أيضا يتيم الأب كان يعمل طبالا.

إذًا.. فالحاجة تجمعهما معًا. يبحثان فى المدينة عن فرصة عمل، لسد البطون، بلا أية فائدة، ويمعن الفيلم فى تصوير هذا الإملاق الشديد، من أجل التركيز على المسافة بين الحالة التى بدأوا بها أيام التطبيق الاشتراكى، ثم وصلا إليه مع بداية الانفتاح الاقتصادى. فهما - على سبيل المثال - يحاولان العمل فى أحد البارات، كفتوات لحماية البار من البلطجية، فإذا بهما يجدان نفسيهما أمام الفتوات الحقيقيين، أكثر عددًا، وأشد بأسًا. ويكون جزاء كل منهما أن ينالا الكدمات الشديدة فى الوجه، وبقية الجسد.

وفى الأفلام الثلاثة التى تصور صعود رجلين وسط تغيرات اقتصادية، فإن أهم شىء يربط الرجلين هو قوة الصداقة، وهناك امرأة تدخل بين الصديقين فتكاد تفسد مابينهما، لاتلبث هذه النقطة أن تتوارى قياسًا إلى صراع آخر، وفى "الصعاليك" تزوج مرسى بفتاة فقيرة، هى صفية، كى تنتقل للعيش مع زوجها فى بيته الذى يشارك فيه أيضا صلاح، ويصور الفيلم أن صلاح يتعامل مع صفية كزوجة أخ لفترة طويلة، إلى أن أخطأ الاثنان معًا أثناء غياب مرسى فى السجن. وذلك من غير عمد.. وبشكل عابر.

وقد تنقل الاثنان بين أكثر من عمل، دون أن يتمكنا من الاستقرار به، فمرسى يجد عملاً كسائق شاحنة، أما صلاح فيعمل مناديًا للسيارات، ومن أجل التأكيد على قوة الصداقة بين الرجلين، يحاول صلاح أن يفتدى صاحبه بأن يبلغ الشرطة أنه الذى صدم أحد المارة، وذلك حتى لايدخل مرسى السجن، وهو الآن زوج، وأب لطفل صغير.. وفى قسم الشرطة تكاد تدور مشاحنة قوية بين الطرفين من أجل أن يدخل كل منهما الحجز، وفى الزنزانة، يختلفان بشدة، من أجل أن يمنع كل منهما الأذى عن صديقه، وأن يحمله هو لنفسه، وتدور مشاحنة قوية بين الاثنين كأنهما بالغا العداء، وعندما يستدعيهما الضابط للتحقيق مرة أخرى، يصر كل من مرسى وصلاح أنه هو الذى قتل العابر، وأنه يستحق دخول السجن.

الصداقة هنا عامل أساسى فى العلاقة، حيث إن كل منهما يحمل مشاعر الود للآخر، ويحاول أن يرد عنه الشر، وأن يدفع ثمنه نيابة عنه. مما يعكس مدى إحساس صلاح بالخطيئة عقب أن مارس الجنس مع صفية فى غياب زوجها.

ولعل تلك التفاصيل ليست بذات علاقة بموضوع دراستنا عن الانفتاح الاقتصادى، ولكن هذين الرجلين القادمين من القاع البالغى الوفاء كل منهما للآخر، سوف يرتقيان السلم الاجتماعى عن طريق الصدفة ويصبحان من سادة المجتمع.

فعندما يخرج مرسى من السجن، يكون قد ازداد خبرة بأحوال الوطن اقتصاديًا فاللصوص الذين كانوا هناك مارسوا السرقات مرات عديدة، وتم القبض عليهم آخر مرة، أى أنهما لو قام كل منهما بالسرقة مرة واحدة وبمبلغ كبير ما دخلا السجون، مما يؤكد المقولة التى تتردد على ألسنة الكثيرين: "لا تسألنى عن المليون الأول" أو ما شابه ذلك.

ويحاول صلاح أن يلقن زميله التجربة المهمة: عملية واحدة لا تكفى، وهكذا بدأ الكثيرون من رجال الانفتاح الاقتصادى فى السينما، عملية واحدة، تدبر مالاً يمكن به ممارسة عمليات اقتصادية أخرى فى إطار قانونى. ويشتركان - بالفعل - فى عملية تهريب صغيرة، ويقومان باستثمار أموالهما لشراء شاحنة تكون البذرة لثروات طائلة تأتى فيما بعد.

فعن طريق الشاحنة، أمكن شراء سيارات أخرى، وصار للرجلين مكتب. وبدأ الوطن يشهد تغييرات عديدة ويغدو الاثنان من الأثرياء.

يصبحان من كبار رجال الانفتاح، ومثلما حدث للكثير من رجالات هذه الفترة فإن مرسى يتعلم القراءة والكتابة، ويبدأ فى التطلع إلى أعلى سياسيًا، بعد أن ارتقى اجتماعيًا، وفى الفيلم يحاول داود عبد السيد - كاتب السيناريو - أن يعطى إيحاء بأن حياة مرسى أشبه بحياة شخصية اقتصادية ذات ثقل ملحوظ فى الإسكندرية، وبخاصة منطقة الميناء: استطاعت أن ترتقى لدرجة دخول مجلس

الشعب، مما دعى بالقيادة السياسية فى منتصف السبعينيات أن تتحدث إليه ويطلب منه أن يخلى باله من الإسكندرية".

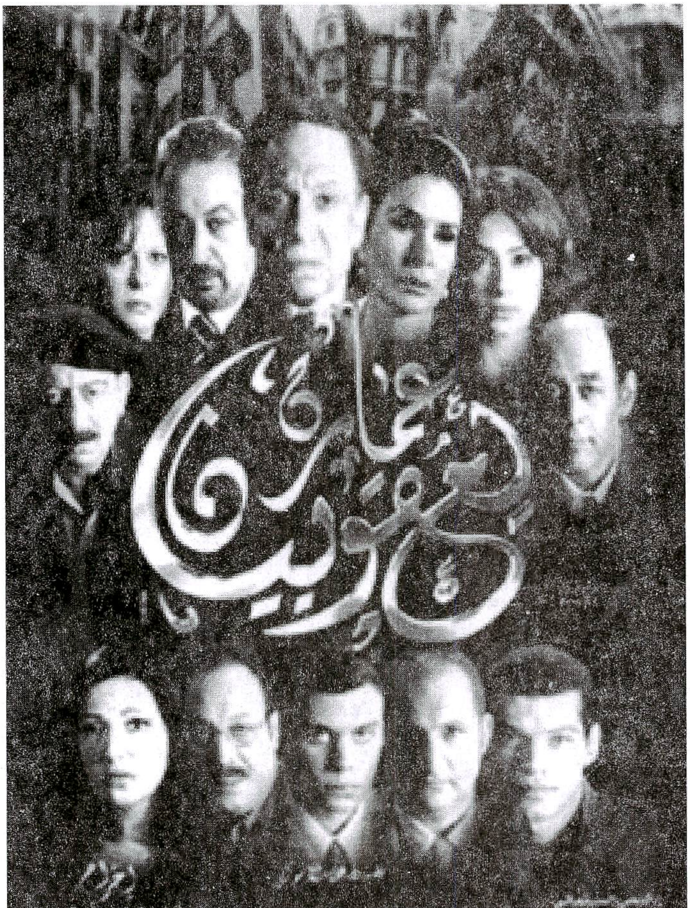
إذًا .. فمرسى نموذج لرجل الانفتاح الذى لعب دورًا فى الحياة الاجتماعية بالوطن وأيضا فى الحياة السياسية؛ حيث رأى أن دخوله مجلس الشعب واكتسابه الحصانة، سوف يساعده فى زيادة دائرة نفوذه الاقتصادى وأن السياسة أداة أكثر منها هدف من أجل السيطرة على السوق.

وكما أشرنا من قبل فإنه فى الوقت الذى يسعى مرسى لزيادة عملياته الاقتصادية، عن طريق السياسة، فإن صلاح يحاول ركوب طبقة أعلى، من خلال ارتباطه بمنى، ابنة الأستاذ الجامعى، الذى ينتمى إلى طبقة أرستقراطية تغيرت مكانتها مع الانفتاح، لكن منى لم تقبل أن ترتبط بزوج من طراز صلاح مهما امتلك من مال، فتعامله بازدراء شديد وتتركه فى عرض الطريق بعد أن تذكره بأصله البدائى.

ويرى رجال الانفتاح فى الفيلم، أن الصراع على مناصب سياسية: "بعد عشر سنين، عشرين سنة، ولادنا ح يبقوا وزراء وحكام. إذًا .. فرجال الانفتاح كما صورتهم السينما يطمعون فى مقاعد الحكم وأن يكونوا وأخلافهم رجال سياسة فى المقام الأول؛ لذا فالصراع شديد بين الطرفين.. بل أيضًا بين الصديقين اللذين لم يفسد شىء بينهما سوى المال.. فانهار حلم كل منهما: الاجتماعى.. والسياسى. وقد صدقت المقولة فى الفيلم علي مستوي الواقع، فبعد عقدين من تاريخ إنتاج الفيلم صار أبناء رجال الانفتاح الأوائل من الوزراء، ورجال السياسة والحزب الحاكم الذي سيطر علي السياسة والاقتصاد في كل أنحاء البلاد، والغريب أن السينما فتحت أبوابها لهؤلاء الانفتاحيين، وهي تقدم قصص الأفلام في العقد الأول من القرن العشرين، حيث إنهم قاموا بتأسيس المشاريع السياحية والانفتاحية، وقل الانتقاد المباشر لأبناء هذه الطبقات في السنوات الأخيرة في الأفلام.


نبيله عبيد
سعيد مرزوق
هدى ومعالى الوزير


على من
نطلق
الرصاص ..
كمال الشيخ
سعاد حسنى
محمود ياسين
عزت العلايلى
مجدى وهبه


عمارة يعقوبيان
وحيد حامد
مروان حامد



بخيت وعديلة

# الفصل الحادى والعشرون

## تجارة الأسلحة

إذا كانت تجارة المخدرات هى المهنة الأكثر انتشارًا فى السينما المصرية، فإن تجارة الأسلحة هى الأكثر خطورة فى هذه السينما، وذلك بالطبع لأنها ذات أبعاد سياسية، وأيضًا لأن أصحابها هم الأكثر سطوة، وسلطة، وقوة.

ولعل ذلك ينعكس فى حوار ردده مرسى نوفل (محمود حميدة) فى فيلم "عصر القوة" لنادر جلال، حينما سعى للقاء خصمه، وطلب منه أن يتنازل له عن واحد من مشروعاته بأن يعلمه كيف يدخل فى تجارة السلاح، قائلا:

- جربت كل المهن، ونجحت فيها، وعندى مشاريع من كل نوع.. لكننى لم أستطع مثلك أن أدخل إلى سوق السلاح.

ويرفض الفيومى رفضًا باتًا، وهو الذى وافق قبل أن يتنازل له عن مشاريع عديدة منها: أحياء سكنية فى أسيوط، والواحات، ومشاريع أخرى، مقابل أن يسعى الفيومى لمساعدة مرسى فى أن يخلص ابنه الأصغر من ورطة اتهام فى

جريمة قتل عمدًا.. لكن الفيومى يرفض أن يدخل خصمه دائرته الخطرة، موافقًا على أن يضحى بابنه ولو لبعض الوقت.

هذا المشهد الهادئ الساخن، الذى ينتهى بعدم اتفاق الطرفين، يعكس مدى خطورة الاتجار بالأسلحة، ليس على المستوى المادى، بل على المستوى السياسى، وسوف نرى عندما سنتوقف عند هذا الفيلم كيف ردد الفيومى تعليماته لرجاله بتوزيع الأسلحة فى مناطق الصراع بإفريقيا وآسيا، وأماكن ساخنة عديدة فى العالم من حولنا.

ارتبط الاتجار بالسلاح، - إذًا - بالسياسة خاصة العمليات المشبوهة، وليس الاتجار هنا قصده توزيع الأسلحة على من سيأخذون بالثأر لقتلاهم، ولكن أهمية العمليات التجارية هو ما يسمى بألعاب السياسة القذرة، فإذا كان السلاح من مهام الدولة، والقوات المسلحة، فلا شك أن الاتجار بالسلاح غير مشروع، مرتبط بالعمليات القذرة فى مناح عديدة.

فى الأفلام التى تدور حول حرب فلسطين ١٩٤٨، فإن تجار الأسلحة هم الذين أتوا بالفاسد فى صفقات مشبوهة، مما أدى إلى مقتل خيرة الشباب الذاهب إلى الحرب، وهؤلاء التجار يمثلون قطاعًا خاصًا، يستوردونه، ويبيعونه للجيش، وليست هناك إشارة فى أى من هذه الأفلام إلا أن القوات المسلحة هى التى استوردت السلاح، بل إن أشخاصًا قريبين من السلطة، بخاصة الملك هم الذين يفعلون هذا.. إذًا فهى مهام شخصية مشبوهة، يدعمها الملك من وراء الستار، باعتبار أن هناك عمولات مجزية ينالها الشخص، بالإضافة إلى الأرباح الطائلة.

وتجار الأسلحة الذين رأيناهم فى أفلام من طراز " "أرض الأبطال" لنيازى مصطفى و"اللّه معنا" لبدرخان، و"الأقدار الدامية" لخيرى بشارة مقربون من السلطة، ويحققون المزيد من المكاسب المالية، والمكانة الاجتماعية.

وقد ارتبط ظهور أفلام عن تجار الأسلحة فى فترات سياسية بعينها، فإلقاء اللوم على تاجر السلاح الفاسد بأنه سبب لهزيمة ١٩٤٨، وإنه بمثابة تمهيد لقيام

الثورة قد كان الموضوع الرئيسى فى أفلام عديدة إبان الخمسينيات، وفى هذه الأفلام قدم كمال عطية فيلما يحمل اسم "سوق السلاح" باعتبار أن الاسم هنا لمنطقة تهريب مخدرات وليس سلاحًا، وليس للفيلم أية علاقة بتهريب أو بالاتجار فى الأسلحة.

أما الفترة الثانية، فهى تبدأ من منتصف الثمانينيات، وحتى الآن، باعتبار أنه مع عصر الانفتاح قام الكثير من رجال الأعمال بتغطية صفقاتهم المشبوهة فى مجال السلاح من خلال الاتجار فى سلع وبضائع عادية، لا تثير أى أقاويل حولها.

والجدير بالذكر أن تجارة الأسلحة تشهد نوعين من النشاط الأول، مشروع، يتمثل فى بيع الأسلحة للدفاع عن الذات، مثل المسدسات أو البنادق فى بعض الأحيان، ومثل بنادق صيد الطيور والحيوانات. وظهور مثل هذا النوع من التجار فى السينما محدود، وأبطال هذه الأفلام لا يعملون بالسياسة، وإن كانوا يتمتعون بمكانة اجتماعية كبيرة، تبعًا للثروات العالية التى يتم تحقيقها من هذه التجارة، وذلك مثلما حدث فى فيلم "أبناء وقتلة" لعاطف الطيب.

أما النوع الثانى، وهو خارج على القانون ويمارسه أصحابه بشكل مستتر، وهو فى الأسلحة الثقيلة الكثير من طراز المدافع، والبنادق الآلية. وأصحاب هذه المهن - كما أشرنا - يتسترون وراء أعمال أخرى. ويعتبر هؤلاء الرجال من الخارجين على القانون، وإن كانوا يعملون بنظام الأسر المافياوية، وغالبا ما تنتهى هذه الأفلام بالدم والعنف، مثل: "عصر الذئاب" لسمير سيف ١٩٨٦، و"عصر القوة" لنادر جلال ١٩٩٢ - لاحظ تشابه الأسماء - بالإضافة إلى "عيش الغراب" لسمير سيف ١٩٩٦، و"علاقات مشبوهة" لعادل الأعصر ١٩٩٦. وكما نرى فإن العاملين فى هذه الأفلام يكادون أن يكونوا نفس الأسماء، علمًا بأن هذه الأفلام تقريبًا فى نفس الأعوام، مثل عام ١٩٨٦ الذى شهد ميلاده "أبناء وقتلة" وعرض عام ١٩٨٧، و"عصر الذئاب"، ثم فى عام ١٩٩٦ الذى عرض فيه "علاقات مشبوهة" و"عيش الغراب".

وفى فيلم "أبناء وقتلة" رأينا صعود المواطن شيخون من خلال أحداث سياسية شهدها الوطن، فالفيلم يبدأ ليلة السادس والعشرين من يوليو ١٩٥٦ أو بالدقة

فى تلك اللحظة التى أعلن فيها الرئيس عبد الناصر تأميم قناة السويس.. فالمواطن سليمان الشهير بشيخون، يعمل فى حانة يملكها أحد اليهود، كساقى للزبائن. وهو أحد الذين تلقوا خبر تأميم قناة السويس بإلقاء بعض التعليقات، ثم ما لبثوا أن انهمكوا فى أعمالهم. وهو أحد الذين استفادوا من هذا التأميم. أنه لا يملك شروى نقير، يتمكن أن يمتلك البار الذى يعمل فيه مناولا فى أربعة أيام لا أكثر.. وهو أحد الذين استغلوا هذه المناسبة للاستفادة منها. رغم ما دفعه من ثمن فيما بعد.

فمنذ الوهلة الأولى، وشيخون يطلب الأشياء بأسلوب غير شرعى.. عندما استولى على أموال زوجته الراقصة صبيحة زفافهما كى يكمل ثمن البار، ثم عندما خرج من السجن يطلب حضانة ولديه بالقانون، فإذا به يخسر دعوته؛ لأن زوجته استندت إلى علياء القوم. وشيخون أقرب إلى دون كورليون ـ بطل فيلم الأب الروحى ـ فى أنه يتخلص من أعدائه فى الوقت المناسب، كما أنه يتاجر مثله فى الأسلحة، فيما بعد. وعندما يجد أن الوسيلة ضاقت به يتجه إلى العنف، مثل تخلصه من زوجته فى جريمة متقنة، ثم التخلص من شريك له. وهو يردد مثل "كورليون" أنه لا يتاجر فى المخدرات، بل يتاجر فى الأسلحة، ومن وقت إلى آخر يخترق القانون. كان يشترى أسلحة قام بعض الأعراب بتهريبها من سيناء، عقب حرب يونيه ١٩٦٧.

ويعطى الفيلم بعدًا إنسانيًا لتاجر الأسلحة هنا، فهو يصون العهد لأخته، ويحفظ الود لزوجها اللص الذى أعطاه المال لشراء البار. وعندما يتم القبض على زوج الأخت يأتى بأخته كى تعيش معه. وتصبح هذه الأخت فيما بعد سيدة البيت الحقيقية بخاصة بعد أن تموت الزوجة دلال. وهو يكن حبًا لهذه الأخت. فينصاع لكلامها، ويتمثل لتهديداتها. هذه الأخت التى كانت دائمًا طيعة له، فقامت بتربية طفليه، وصارت الأم الحقيقية لهما.

شيخون لم يمارس السياسة، وهو يصعد اجتماعيًا، بعد أن اكتشف أن أكبر ناس فى البلد، يمكن أن يلقوا به من حيث أتى: لذا كان عليه أن يصادقهم. شيخون ليس شرًا كله.. وليس خيرًا كله.

وتجارة الأسلحة هنا سر خاص، يتوارث بين الأجيال، وقد سعى شيخون إلى أن يشترى محل الأسلحة من معلمه الذى عمل عنده، بعد أن اشترى البار ذات يوم، أى أن تجارة الأسلحة هنا أمر مشروع، لكن الابن وحيد الذى تولى أعمال أبيه فى تجارة الأسلحة. وسار على دربه. يمارس الأب ما يمليه على الابن بكل دقة. ويطيعه حتى فيما يخصه.. وقد جعل السيناريو من الابن الوريث لتجارة الأسلحة شابًا أقل التزامًا، خائبًا فى حياته العاطفية، قد يسهر فى الملاهى الليلية، يغرر بابنة خاله يتزوجها فيما بعد تحت ضغط من عمته.

ومثلما ارتبطت عائلة دون كورليون بالسياسة الأمريكية فى حدود ضيقة، فى أول الأمر فى الجزء الثالث من "الأب الروحى"، من خلال تمويل الثوار الكوبيين بالسلاح، فإن أسرة شيخون ارتبطت بالسياسة بشكل غير مباشر، فلا شك أنها استفادت من بعض الأحداث التاريخية كما أشرنا حول تأميم القناة، ثم الاتجار بالأسلحة، والتعامل مع الشرطة ببيع ما يلزمها من سلاح عند الحاجة. ومع ذلك ظل شيخون مجرد تاجر سلاح قد يلجأ إلى الالتواء، لكنه مثل دون كورليون لم يلعب سياسة، ولا تاجر فى المخدرات.

أما الفيلم الثانى فى هذه الفترة، فيختلف كثيرًا سواء من حيث الموضوع، أو من حيث السمات التى اتسم بها تاجر السلاح، وبالطبع طبيعة التجارة، والمهنة. وشوكت هنا رجل أعمال كبير، يمتلك شركات استثمار، ويتاجر فى الممنوعات بخاصة الأسلحة لصالح إحدى الدول العربية. ومن خلال مقدمة طويلة يقدم الفيلم شخصياته الواحدة تلو الأخرى. منهم حنان الموظفة التى تحلم بالزواج بحبيبها التى طالت خطبتهما لعشر سنوات. ثم هناك سامية الصحفية التى تبحث عن المتاعب. وهناك عقيد الشرطة يحيى الذى يعيش حياة بسيطة فى أسرة صغيرة، ويحسب للمرتب الشهرى ألف حساب، وأحمد مدرس التربية الرياضية الذى تأخر فى الزواج من حنان لأسباب مالية.

وتجىء نمطية المواجهة فى أن فتاة جميلة مثل حنان يمكن أن تسيل لعاب أحد عملاء شوكت ويطلبها لنفسه، ثم ينال منها، وفى أن عقيد الشرطة التى ينبغى أن تقبض عليه، بل إنه يهدد رجال الشرطة باللجوء إلى قوة سياسية عليا، مما يعنى

صلابة مكانته، وصعوبة الإيقاع به من قبل خصومه. العقيد، ثم أحمد من بعد.. فالعقيد فقد زوجته فى حريق مروع دبره شوكت مما يزيد من رغبته فى الإيقاع به، ويجد أحمد نفسه ببندقية آلية كى ينال من شوكت الذى اغتصب خطيبته حنان.

والأحداث تدور فى شيراتون الإسكندرية فى أول عام من إنشائه، حيث سيدور لقاء سرى بين شوكت ووزير دولة تمهيدًا لعقد صفقة. وإلى الفندق يأتى أحمد للانتقام، وأيضا "يحيى" لحسم الأمور، والى المكان أيضًا تجىء حنان سعيًا لإنقاذ خطيبها. كما تصل الصحفية لتغطية الحدث، ويأتى عشرات من رجال الشرطة يحاصرون الفندق، ويملئون ردهاته شاهرين أسلحتهم، كما يأتى مدير الأمن لإنقاذ الرهائن من يدى أحمد، وفى الفندق هناك قاعات للاجتماعات. السرية السياسية والعلنية.

تاجر الأسلحة هنا، هو شرير الفيلم، لايوجد منفذ واحد للعبور منه إلى عالم خير.. فهو يتاجر فى السلاح، ولايتورع عن القتل، ويستحل لنفسه اغتصاب سكرتيرته التى سلمها لقمة سائغة إلى أحد عملائه. وهو شديد القسوة، يستند إلى قوته فى المجتمع، وهناك إشارت إلى قوة علاقاته السياسية مما يعكس دوره السياسى على المستوى المحلى، والعربى. بالطبع من خلال ما يتجر به، حسبما يقول الفيلم.

وإذا كان مصطفى محرم قد وضع عينيه على ثلاثية "الأب الروحى" السينمائية وهو يكتب فيلم "أبناء وقتلة"، فإن بشير الديك مؤلف "عصر القوة" قد وضع عينيه أيضا على نفس الثلاثية، ونحن لن نسعى هنا إلى تحليل الفيلم، بقدر التركيز على موضوع الاتجار بالأسلحة، فلاشك أنه الفيلم الأكثر اهتمامًا بهذه النقطة، حيث تتسع عمليات أسرة الفيومى، ودائرة التعامل مما أسماه بصفقة القرن.

صفقة القرن هذه تبدو واضحة ـ كما أشرنا فى بداية حديثنا ـ من خلال اجتماع سرى، عقده أدهم الفيومى مع رجاله، وكلهم من أسرته، خصوصًا أبناءه

الذكور، فأبلغهم أن حلف وارسو، بعد التغيرات التى حدثت فى مطلع التسعينيات فى الكتلة الشرقية، قرر بيع أسلحته، وفى الوقت الذى يردد فيه أحد أفراد العائلة بأنه يجب تدبير مئات الألوف من الدولارات للعملية، فإن الأب يعلن أنه فى حاجة إلى ثلاثة مليارات دورلار نقدية من أجل تمويل ما أسماه بصفقة القرن.

ويكتب كمال رمزى فى مطلع حديثه عن الفيلم فى مجلة "فن" أنه: "الأعجب أن طموح العائلة يمتد لشراء الأسلحة المتوسطة المدى، التى سيتم الاستغناء عنها، طبقًا لاتفاقية سولت.. ولاحقًا سيقال أن وفدًا سوفيتيًا قادمًا من موسكو كى يوقع عقد بيع هذه الأسلحة مع عميد العائلة. السيد أدهم الفيومى.

وحسب كلام الناقد، فإن كاتب السيناريو بشير الديك اقتحم منطقة تجارة السلاح الشائكة "من دون معرفة كافية، فالكلام المفرط فى سذاجته، عن شراء الأسلحة المتوسطة المدى، فضلا عن ترسانة حلف وارسو، لا ينطلى على أحد فحسب، بل يذهب بالحد الأدنى من مصداقية الفيلم. فلو أن "عصر القوة" تواضع قليلا، وادعى أن صفقات السلاح تتضمن مسدسات وقنابل يدوية، وهاونات وبنادق وذخائر، لهان الأمر، خصوصًا أن هذه الأسلحة ملائمة لهذه الحكومة وهؤلاء الثوار.. ولكن أن يقال بأن الصفقة، من المزمع أن تشمل الصواريخ المتوسطة المدى، فإن المسألة فى هذه الحالة تصبح مجرد لغو فارغ".

ولسنا هنا بصدد تحليل الفيلم، لكننا أمام "الأب الروحى" بنفس السمات، وإن كانت التجارة لدى العائلات المتنافسة هى الأسلحة، فمرسى نوفل يحاول الضغط بأى شكل على الفيومى من أجل أن يدخل معه فى صفقات السلاح، ومن أجل هذه المنافسة غير المتكافئة فإن الضحايا يتساقطون بين العائلتين، حتى تعتلى المرأة عرش أبيها فى قيادة الأسرة.

والمهم هنا من الناحية السياسية، هو أن عائلة الفيومى، تعمل بالسلاح دون أى ذكر للسياسة الداخلية. والمتاجرون بالأسلحة هنا يتعاملون مع جهات عالمية، وإفريقية، يساعدون ثوار الصومال، ليس بسبب اتجاه أيديولوجى، وإنما من أجل

الاتجار ويتحدثون عن حلف وارسو المنحل، وعن المصالح المشتركة، وتوقيتات الصفقات، وعن استقبال مندوب من موسكو. كلها تعبيرات سياسية، بين عائلته وبين جهات أجنبية، كأنما الحكومة لا تعرف شيئًا عن هذا الأمر، وإذا كانت هناك تصفيات، فهى بين عائلتين تعملان فى المجال نفسه، بعيدًا عن اهتمامات المسئولين، وفى النهاية فإنه بعد رحيل وسقوط أطراف من العائلتين، فإن المسيرة تستمر، باعتبار أن المرأة أمينة سوف تجلس فى مقعد أبيها، عقب رحيله.

يعنى هذا أن تجارة الأسلحة مستمرة، موجودة بين عائلات أقرب إلى المافيا، بل أشد، وأنها سوف تشهد تطورًا على يدىّ امرأة كانت فى بداية الأمر تهتز بشدة لمشهد القتل، فصار عليها أن تتاجر فيما يدمر ويسقط القتلى.

وقد ردد المخرج نادر جلال بعض الكلمات المبتسرة عن الفيلم، فى حديث أجرته مجلة "نورا" اللبنانية مرددًا: "الموضوع الرئيسى لم يعالج قبل ذلك فى السينما العربية. وهو تجارة السلاح. وتجارة السلاح تعنى بالشكل الأوضح: التجارة بالحروب، والدم. وهذه الظاهرة ـ كما أعرف، ويعرف كل الناس ـ كان لها دور كبير وخطير فيما مضى من الأيام، سواء فى لبنان، أو فى العالم العربى كله. أو الشرق الأوسط".

والجدير بالإشارة أن تجارة السلاح هنا هى بمثابة ديكور فقط كذريعة للصراع بين الأسرتين، فنحن فى الأفلام السابقة كلها لا نرى أى أسلحة تتم التجارة بها بخاصة تلك التى يتم الحديث عنها فى الصفقات، أما ما نراه من أسلحة فهو الذى تتم بها تصفية رجال وأعوان الأسرتين.. والغريب أنه يأتى فى حوار بين مرسى، وبين أمينة "ولما أقول كلمتى تبقى هى اللى تمشى.. ده للمصلحة العامة. أنا عندى اتصالات مهمة لازم أقوم بيها. فى وقت محدد. وأسلوب محدد".

لكن البادى أن الأسلحة هنا هى ديكور، وهى لإطار المواجهة بين العصابتين، كما أن مسألة المصلحة العامة التى ترددها المرأة هنا تبدو مهمة، وغامضة، فهل الاتجار بالأسلحة يشكل مصلحة عامة، ولمصلحة من فى المقام الأول؟

والأسلحة المشار إليها فى الأفلام السابقة، هى كما نلاحظ تقليدية، من بنادق، ومسدسات، وقنابل وما إليه، تنقل فى صناديق ضخمة، وتحتاج إلى سفن، وإجراءات أمنية، لم تشر إليها هذه الأفلام، لكن هناك نوعًا جديدًا من الأسلحة تحدث عنها فيلم "عيش الغراب" لسمير سيف ١٩٩٦، وهو شحنة من مواد مشعة سوف تصل إلى جهة معادية.

والصراع هنا حول الأسلحة، والاتجار بها، أو تهريبها يأتى فى الخلفية أيضا، لكنه يحمل اسم العملية التى سيقوم بها اثنان من رجال الأعمال، أحدهما هو أجنبى اسمه شتاينر، وهو كما يبدو اسم ألمانى، وهو رئيس لعصابة مافيا دولية، تود الاستيلاء على شحنة المواد المشعة التى ستصل إلى الجهة المعادية والتى نعرف أنها إسرائيل.

وشتاينر يعرف أن رجل أعمال مصرى، اشترى الشحنة النووية من إحدى الدول الاشتراكية سابقًا. وقام بإخفائها فى إحدى المغارات بجبال سيناء، تحت حراسة البدو، الذين لا يعرفون حقيقة الشحنة، بل يعتقدون إنها ليست سوى مخدرات.

وقصة الفيلم، حول مصطفى، ضابط سابق، كان حارسًا ضمن حرس أنور السادات حين تم اغتياله، ومصطفى هذا يشعر بالإحباط لدوره السلبى فى الدفاع عن الرئيس المغتال، وهو يعيش فى عزلة شديدة، بعد أن انفصل عن زوجته، التى تعيش مع رجل الأعمال صاحب شحنة المواد، كما أن ابنته الصغيرة مريم تعيش مع أمها، هذه الأم عزة منصور، تعمل الآن كأول مندوبة لمصر فى هيئة الأمم المتحدة، وهو منصب سياسى كما نرى.. إذًا، فأبطال الفيلم الرئيسيين لهم دور بارز، وعلاقة ما بالحياة السياسية، والدور الذى سيقوم به الضابط السابق مصطفى سيكون أيضا سياسيًا، رغم وجود الدافع الشخصى فى المواجهة، فشتاينر يقوم بخطف الطفلة مريم، ويتخذها رهينة، مقابل تسليم الشحنة، وهو موضوع غريب للمقايضة، قل أن نراه فى سينما التهريب، فيمكن خطف الأطفال من أجل مقابل مادى، لكن أن تكون طفلة هى الطرف الآخر للمقايضة بشحنة من اليورانيوم، هو أمر جديد فى السينما المصرية.

وشحنة اليورانيوم موجودة فى خلفية الأحداث، حيث تبدو ماثلة دائما أثناء المواجهة بين الأطراف المتصارعة.

فمصطفى يستعين بصديق قديم له، من أجل إنقاذ ابنته من الرجال، ثم ينتقل الصراع إلى حيث توجد الشحنة فى مغارة داخل سيناء، وتلتقى كل الأطراف المتصارعة، ومرة أخرى يتم اختطاف الطفلة، وبعد مصارعات ومطاردات، تنجح الشرطة فى الإمساك بصندوق اليورانيوم قبل أن يصل إلى دولة معادية، يشير إليها الفيلم أحيانًا أنها ترعى الإرهاب.

وحول مسألة "عيش الغراب" تحدث سمير سيف إلى مجلة "فن" فى ٢٤ يونيه ١٩٩٦، مرددًا: "أن عنوان "عيش الغراب" يحقق هدف الغموض، سواء بالنسبة إلى المتلقى الذى يتصور وجود علاقة بين الانشطار النووى، والغذاء، ويقول "هذا الفيلم كتبت قصته منذ أكثر من عام، بعد ما استرعت انتباهى ظاهرة تهريب وتجارة المواد النووية، وأحسست أنها تتم من دون حسيب أو رقيب، وفى ظل حالة فلتان أصابت العالم فى أعقاب انهيار وتفكك الاتحاد السوفييتى. انتابنى شعور بالقلق حول سوق للمواد النووية، وتشاء الظروف أن ما تخوفت منه منذ عام يتحقق بحذافيره فى الوقت الراهن".

ومن الواضح، مع مرور الوقت، أن السينما وجدت فى الاتجار بالأسلحة وسيلة مؤكدة لأفلام الحركة، فتاجر السلاح أراد أن يستخدم، هو ورجاله، كل ما هو مدمر وفتاك من أجل القضاء على خصومه، ولعل فيلم "علاقات مشبوهة" لعادل الأعصر ١٩٩٦ هو أحد الأعمال التى لا يشترط أن يقترب مهرب السلاح فيها من السلطة، وبالتالى فإن صفقات الأسلحة تعتبر بمثابة عمليات إجرامية تدفع أصحابها إلى القتال الضارى فيما بينهم.

والأطراف المتصارعة هنا تتمثل فى البرنس العربى، ورشاد. والبرنس العربى يتحدث بلغة فصحى دون أية إشارة إلى هويته، أما رشاد فإنه يلجأ إلى مهرب سلاح أكثر خطورة، وهو موسى. يعمل بدوره لحساب جهات أخرى.

والاتجار بالسلاح هنا نوع من أنشطة عصابات مافياوية، يتناحرون فيما بينهم، أشبه بما يحدث لرجال العصابات الذين يتاجرون فى أى نوع من الممنوعات، كالمخدرات والأموال، داخل الفيلم هناك علاقات بين الرجال والنساء تزيد من لهيب المواجهة، دون أن تكون هناك إشارة إلى مصادرة الأسلحة، أو إلى الجهة التى ستتوجه إليها، وإن كانت هناك إشارة عابرة فى نهاية الفيلم، من خلال مانشيت فى إحدى الصحف حول القضاء على التطرف والإرهاب، وكأن هذه الأسلحة كانت فى طريقها إلى الإرهابيين، بصرف النظر عن السلوك الشائن للأشخاص الذين يقومون بتهريب الأسلحة، فهم يشربون الخمور، ويعيشون حياة ماجنة.

وعلى طريقة هذا النوع من الأفلام، فإن هناك شخصية بارزة فى مكانتها الاجتماعية، تدعى الباشا، هى التى وراء كل هذه الصفقات، دون أن يتم تأصيل هذا النوع من الصراع، وأسبابه، وكأننا نكرر حدوتة فيلم "سمارة" لحسن الصيفى. إذًا فقد صارت حكاية الاتجار بالأسلحة مجرد أداة لا أكثر، وإذا كانت بعض الأفلام قد مرت عليها بشكل عابر، كجذور سياسية، فإن السينما، كما سبقت الإشارة استفادت من هذه التجارة، وهى - بالطبع - مرتبطة بالسياسة بكافة الأشكال، كى تكشف شراسة الصراع بين أطراف جعلتهم تجارتهم أكثر قوة وثراء، ومكانة اجتماعية، وفى بعض الأحيان تتم الإشارة إلى الجانب السياسى منه.

رغم أن السينما ستعود إلى هذا النوع من الاتجار السياسى فيما سوف يتم من إنتاج سينمائى، فإن الموضوع بدا كأنه استهلك نفسه، ولكن هل هناك فن استهلك حواديته مثلما تفعل السينما المصرية؟





أبناء وقتلة


محمود قابيل
عزت أبو عوف
يسرا
نور الشريف
مصطفى متولي
عمرو مهدي سابرينا

## الفصل الثانى والعشرون

# الاغتيال السياسى

فى الكثير من الأحيان، ارتبطت السياسة بالعنف من قبل الذين يمارسونها، أو الذين يقفون ضد رجال السياسة.

وقد اتخذ هذا العنف عددًا من الأشكال، منها الجريمة، والاغتيالات والقهر، وبدت هذه الظواهر بمثابة الفعل ورد الفعل من الطرفين، قد يبدو أحدهما فى الجانب الشرير وقد يبدو الآخر إلى جانب الحق والعدل.

ونحن نتعاطف مع، أو نقف ضد أشخاص لهم مواقفهم السياسية، حسب الجانب الذى يتخذونه فى ممارسة الحياة السياسية، وقد اتخذ شكل الجريمة والعنف تدرجا من الاغتيال إلى التعذيب، والقتل المباشر، وتصفية الخصم، وتدبير المؤامرات وغيرها وقد يبدو من هذه النقاط إنها متداخلة، ومتشابهة، لكن لا شك أن الحق والسياسة ونوع الجريمة هى التى تفصل بين كل واحدة منها، والأخرى.

فالاغتيال السياسى الذى سنبدأ به الحديث يبدو واضحًا، وعن عمد، ومع سبق الإصرار والترصد مارسه الطالب إبراهيم حمدى ضد رئيس الوزراء عبد الفتاح باشا فى فيلم "فى بيتنا رجل" لبركات ١٩٦١، فإبراهيم حمدى واحد من مجموعة شبابية تناهض الاحتلال البريطانى لمصر، وفى أحد الاجتماعات السرية يتردد سؤال: "مين اللى يستحق القتل أكثر، العسكرى الإنجليزى اللى بيخدم بلده، ولا العميل المصرى اللى بيخون بلده؟"

إذًا، فمن التساؤل الذى يردده هذا الطالب، عضو الخلية السياسية، فإن الإجابة هى القتل، سواء لرجال الاحتلال البريطانى أم الذين يساعدونهم، وتأتى الإجابة من خلال فعل حقيقى حيث يتربص إبراهيم حمدى، ومجموعة من زملائه، برئيس الوزراء ويتم إطلاق الرصاص عليه أمام مبنى رئاسة الوزراء، أى وهو فى قوة عنفوانه السياسى، ووسط رجاله الذين يطلقون النيران على الشباب، ثم يقومون بالقبض على إبراهيم. ويتعرض للتعذيب دون أن يبوح بأسماء شركائه قبل أن يودع فى مستشفى السجن بقصر العينى.

الاغتيال هنا بالطبع سياسى، والقتيل هنا رجل سياسة خائن، والقتل نفسه عمل شرعى، كأنما الشباب الثوار قد نفذوا ناموسهم السياسى، والخاص، وهذا الشاب كما وصف سامى السلامونى فى مقاله عن الفيلم "وطنى هارب من البوليس بعد أن ارتكب عملاً نبيلاً على المستوى الوطنى أو الثورى، لكنه عمل إجرامى بالنسبة للبوليس والنظام كله".

الاغتيال هنا وطنى، والمغتال خائن، أما القاتل فهو صاحب موقف ورسالة، ويتبع مجموعة تعضده، وتقف بجانبه، وبعد إنتاج الفيلم بثلاثة وثلاثين عامًا، رأينا اغتيال سياسى مشابه لكنه مختلف فى الأهداف والتفاصيل فى فيلم "الإرهابى" لنادر جلال عام ١٩٩٤م.

القتيل هنا كاتب، يتصدى لفكر متطرف، يكتب مقالات فكرية لكشف حقيقة الدين واستنارته، وهو مستهدف من الجماعات المسلحة، حيث يقتل على الطريق وهناك فى الفيلم أكثر من اغتيال سياسى، حيث يقوم المتطرف الإرهابى بتفجير

أتوبيس، كما يغتال ضابط شرطة، وتسوقه الظروف إلى الإقامة فى بيت أسرة باسم مستعار وشخصية مغايرة، أى أن الفيلم به عمليتا اغتيال، إحداهما مستمدة من الواقع، والأخرى مشابهة لما دار فى الشارع المصرى فى التسعينيات.. وقد توقف مجدى الطيب عند التشابه بين فيلمى "الإرهابى" و "فى بيتنا رجل" من خلال سؤال الكاتب لينين الرملى ـ كما جاء فى مجلة فن ـ فرد إذا أردت عقد مقارنة بين البطلين فى الفيلمين. سنجد الفارق كبيرًا وهائلاً، فالبطل فى فيلم "فى بيتنا رجل" كان وطنيًا بالفعل، والأسرة خبأته وهى تدرك بالفعل أنه كذلك، لكن فى فيلمنا "الإرهابى" يبدو الأمر على النقيض من ذلك، فالبطل الحقيقى يختبئ لدى أسرة لاتعلم حقيقته كإرهابى، بل تظنه مدرسًا بالجامعة. وعندما تكتشف شخصيته تنقلب ضده فورًا. فالفكرة تختلف فى "الإرهابى" إلى حد بعيد، حيث أركز على الشخصية التى تقتل خطأ، ولكنها بفيلم "فى بيتنا رجل" كانت محددة وواضحة منذ اللحظة الأولى لدخولها منزل الأسرة، فهو فدائى يريد أن يختبئ والأسرة تحاول أن تعينه على ذلك من دون صراع درامى أكثر من هذا. لكن أزمة "الإرهابى" إنه وجد نفسه وسط مناخ مناهض لأفكاره على طول الخط.

وإبراهيم لايتوقف عند عملية سياسية واحدة، فهو يرفض الهرب من الوطن فى اللحظة الأخيرة، ويقرر العودة من أجل المشاركة مع مجموعة من زملائه بهدف نسف معسكر للجنود الإنجليز، ويموت على أسواره برصاص العسكر، لكن بعد أن نجح فى زرع المتفجرات التى تنسف المكان..

الاغتيال السياسى هنا وطنى فى المقام الأول، أما فى فيلم "الإرهابى" فهو ضد الوطن، وفيه قتل للأبرياء خاصة السائحين، كما أن المواجهة تختلف. فالرصاص يجابه الكلمة، والدماء البديل للحوار، ولذا فإن الاغتيال فى الفيلمين تختلف زاوية كل منهما رغم أن النتائج متشابهة، فالبطل فى كلتا الحالتين يموت، وهناك مجموعة ينتمى إليها، تساعده فى الحدث الوطنى، ثم تغتاله فى الإرهابى.

لكن التشابه بين الفيلمين أن الذين يمارسون السياسة يرون أن الرصاصة هى الفيصل فى الحل لقضية معلقة، وعلى من يمارس العمل السياسى أن يستخدم السلاح لوضع الحد الفاصل مع خصمه وذلك رغم تباين الأهداف.

أما فيلم "جريمة فى الحى الهادئ" لحسام الدين مصطفى ١٩٦٧، فهو حول اغتيال سياسى من نوع آخر، ففى أواخر الحرب العالمية الثانية، كانت العصابات الصهيونية تحاول أن تفرض وجودها فى قلب الوطن العربى، وقد وضعت عصابة "نسترن" مخططًا محكمًا لاغتيال اللورد موين الوزير البريطانى المقيم فى القاهرة، الذى لا يعجبه موقف بلاده من إسرائيل على حساب صداقة العرب، وقد سعت العصابة إلى التخلص منه وإحراج مصر، فأرسلت شابين مدربين أحسن تدريب على التنكر والقتل والهروب، وقد نجحت المباحث المصرية فى كشف دوافع الجريمة، حيث يتولى الضابط أحمد عزت مهمة الكشف عن التنظيم الذى وراء القاتلين، تلجأ العصابة إلى اختطاف ابنته الوحيدة كرهينة.

والمهم هنا هو عملية الاغتيال التى قام بها الشابان المصريان، حيث تم تصوير القبض عليهما فوق كوبرى أبو العلا مثلما حدث فى الواقع.

وهناك نوع آخر من الاغتيالات السياسية فى فيلم "سنة أولى حب ".. الذى قام بإخراجه أربعة مخرجين عام ١٩٧٧، عن رواية لمصطفى أمين، حيث يصور الصراع السياسى فى مصر فى بداية الثلاثينيات، فهناك فساد حكومى، ومؤامرات ودسائس ضد المعارضة، والطلبة فى حالة غليان يقومون بالمظاهرات ضد الحكومة من أجل حماية الدستور.. ويتوقف الفيلم عند عمال العنابر بالسكك الحديدية الذين كانوا، كما ذكر عبد المنعم سعد فى كتابه الموسم السينمائى (١٠)، أول من قاد الثورة ضد الحكومة، وضد الحكم الفاسد يطالبون بالحرية، وخروج الإنجليز والاستعمار من مصر. ومنهم العامل حنفى عبد الكريم، الذى يتم القبض عليه بتهمة خطف وزير الحربية. وفى المعتقل يعذب بأيدى رجال وزير الداخلية عونى حافظ، وتبعًا لقسوة التعذيب يعترف بجريمة سياسية لم يرتكبها، ويتم القبض على محمد وأمه، لكن لا تلبث الحقيقة أن تنكشف، فالوزير لم يقتل، بل كان نائمًا فى سيارته مخمورًا.

وعقب إطلاق سراح الأسرة، يقرر محمد الانتقام لما حدث له، فيقرر أن يقتل عونى باشا وزير الداخلية ويتربص به فى الشارع، ويطلق عليه الرصاص، لكن عونى لم يصب. وأثناء هربه، وأثناء المطاردة بينه وبين الشرطة، يسقط منه

المسدس، فتلتقطه امرأة مجهولة، ستقوم بينهما علاقة فيما بعد وسنعرف أنها زوجة عونى.

والفيلم ملىء بالتفصيلات حول ما كان يدور فى بيوت رجال السياسة فى تلك السنوات، ومن الواضح أن مصطفى أمين قد قام بتشبيك أحداث متخيلة بأخرى واقعية، لكن الاغتيال هنا له سبب شخصى وآخر عام، فوزير الداخلية المتسلط، يتعامل مع الإنجليز، وعميل لهم، وهو فى الوقت نفسه يدفع رجاله إلى تعذيب محمد وعائلته بكل قسوة، دفعته إلى محاولة اغتياله.

والاغتيال الذى يفشل فى تصفية عونى حافظ عن طريق الرصاصة، تتغير آليته باغتيال الحياة الخاصة له وكشفه أمام المعارضة، والصحافة. ومن المهم أن نرى كيف نظر ناقد مثل عبد المنعم سعد للفيلم من الناحية السياسية، وإن كان ما أشار إليه يتوقف عند الشكل السياسى للفيلم، أكثر من مسألة الاغتيال حيث أشار إلى أن حوار أحمد صالح فى الفيلم "استمد روحه وخصائصه من روح الكاتب الذى عبر بصدق وحرارة عن نضال مصطفى أمين مثل نضال الزعيم فى روايته، كلاهما يدافع عن مصر وكلاهما طعن فى وطنيتهما.. ولكن اللّه أراد له النصر.. وانتصر". ولا شك أن الكاتب يشير إلى مسألة دخول مصطفى أمين السجن والخروج منه. وفى الوقت الذى كانت فيه الأفلام تصور الاغتيال السياسى لشخصيات اعتلت السلطة السياسية فى عصور مضت، فإن الأفلام السياسية التى تدور أحداثها إبان تصويرها مثل أفلام: "على من نطلق الرصاص" لكمال الشيخ ١٩٧٥، و"الغول" لسمير سيف ١٩٨٣، فإن الاغتيال تم هنا ضد شخصيات لها مكانتها الإدارية فى مؤسسات حكومية، أو فى القطاع الخاص ، وكأنهم يرمزون إلى الطغيان بشكل عام الذى يجب اغتيال أفراده.

وحول الفيلم كتب رءوف توفيق فى مجلة "صباح الخير": هذا الفيلم من لحم ودم الواقع الذى نعيشه. فيلم يحمل ألمى، وعجزى، وحلمى، إنه استخلاص حى وذكى لبعض معاناة الشارع المصرى من كل ما يراه حوله من مظاهر الفساد، والتسيب، واللصوصية.

وقضية قيام شاب باقتحام مكتب رئيس مجلس إدارة إحدى شركات المقاولات، وقد أخفى مسدسًا فى ملابسه، ثم أطلق الرصاص عليه، دون أن تكون هناك معرفة من طرف رئيس مجلس الإدارة، القتيل. هى قضية سياسية، فالشاب القاتل صاحب ماض سياسى، حيث سبق اعتقاله فى فبراير ١٩٦٤ وتم الإفراج عنه بعد النكسة.

والفيلم بأكمله يدور حول السبب السياسى، قبل الشخصى، الذى دفع مصطفى حسين إلى اغتيال رشدى عبد الباقى. فالشاب سامى صديق للقاتل، يحلم بالحصول على شقة متواضعة، وهو غير قادر على امتلاك مبلغ صغير يدفعه خلو رجل لشقة بأسعار زمن أحداث الفيلم. وهو مرتبط بالفتاة تهانى التى سيتزوجها رئيس مجلس الإدارة بعد أن يزج بسامى فى السجن، بعد أن يكشف الكثير من اللصوصية والرشوة. فيتم توريطه فى كارثة سقوط إحدى العمارات الجديدة التى أسستها الشركة ويتخذون منه كبش فداء، وتتطور الأمور إلى رشوة حارس زنزانة سامى للتخلص منه، ويعلم مصطفى ذات يوم بأمر قتل صديقه، فيقرر أن يقتل رشدى..

الاغتيال إذًا، موجه لشخص يرمز إلى مؤسسات مليئة بالفساد، وتحطم أحلام الشباب. وكما يرى رءوف توفيق: "كيف يصل اللصوص إلى حالة من السعار للتسلق إلى أعلى المناصب لا تهمهم المبادئ فهم يسحقونها تحت الإقدام.. ولا يهمه البشر فهم مخلوقات يصرعونها تحت الأنقاض وبين زنزانات السجون، وداخل كوابيس اليأس والعجز".

والشخصية الرئيسة فى الفيلم سياسية، ولها وعى بقضايا المجتمع، فمصطفى لا يعرف رشدى بشكل مباشر، ولكن لديه حسه الاجتماعى العالى، وبسبب انهيار الحلم العام، والخاص، يصعد سلم الشركة، ثم يطلب لقاء رئيس مجلس الإدارة، وقبل السماح له بالدخول، يدخل عليه، ويطلق الرصاصة.

ومصطفى هذا يؤمن بالحرية السياسية العامة، وحسبما يقرأ المحقق عنها، فقد كان يطالب بالسماح لكل الأحزاب بالعمل بما فى ذلك الحزب الشيوعى.

ويبدو موقفه السياسى، من خلال حوار يدور بين المحقق، وزوجة القاتل على النحو التالى:

- ماذا كان رأيه فى الاتحاد الاشتراكى؟ وترد المرأة بكل عفوية: رأيه مثل كل الناس "ياريت يقفلوه ويأجروه مفروش".

والجدير بالذكر أن المتفرجين فى صالات السينما كانوا يضجون بالضحك عندما كانت الممثلة فردوس عبد الحميد تنطق بهذه العبارات فى أول فيلم اشتركت فيه. وحول مسألة الاغتيال السياسى فى هذا الفيلم، كتب عادل حمودة فى مجلة "روز اليوسف" متسائلاً" هل صحيح أن يمسك المسدس شاب فرد، تختمر الفكرة فى رأسه فيرتكب جريمة قتل، أم أن هذه تكون مهمة شرعية للسلطة السياسية؟

"الفيلم يقول: إن الجريمة كانت الحل الأخير أمام الشاب مصطفى حسين.." فهو قد جرب العمل المنظم داخل الحزب، وجرب الهروب من واقعه اليومى، وأن يعيش فى منطقة نائية، فى الواحات، وجرب أن يعيش حياة تقليدية ويتزوج الجريمة وإطلاق الرصاص".

وفى جزء آخر من المقال نفسه أكد حمودة أن "على من نطلق الرصاص" واحد من الأفلام التى يمكن أن نطلق عليها "أفلام الحرية السياسية" فمن خلال أسلوب التحقيق والعرض البوليسى لجريمة فردية.. تتكشف لنا عورات المجتمع.. وفضائح الفساد الاجتماعى والسياسى.

تمامًا كما فعل المخرج اليونانى "كوستا جافراس" فى "زد".

أما الفيلم الثانى الذى تمت فيه جريمة سياسية دون أن تكون هناك شخصية تعمل بشكل مباشر فى السياسة فهو "الغول"، حيث هناك رمز واضح وإشارة إلى قيام الصحفى عادل، بشطر رأس فهمى الكاشف رجل الأعمال بساطور، بأسلوب أقرب إلى اغتيال الرئيس الراحل أنور السادات، وقد أثار المشهد الختامى للفيلم الكثير من الجدل، وأعاد لأذهان الناس تفاصيل حادث المنصة مع الكثير من الاختلافات، ومن المهم أن نستعير ما كتبه عادل عبد الحليم فى دراسة متميزة

فى مجلة القاهرة ـ ١٥ مايو ١٩٨٦ ـ (العدد ٥٩) تحت عنوان "الجريمة السياسية فى السينما المصرية" قائلا إن "الفيلم يركز بطريقة خفية على شخص الرئيس الراحل أنور السادات وخصوصًا مشهد الاغتيال الأخير الذى قتل فيه عادل (عادل إمام) الغول "فريد شوقى" بعد أن غافل الحراس أمام مبنى شركته وهم حاملون الأسلحة النارية، وحمل هو أيضا سلاحا أخفاه بين طيات ملابسه "بلطة" واقتحم المكان دون استئذان من أحد للانفراد بالضحية وأراد المراد للفتك بها. ومنح القاتل فرصة سانحة لتنفيذ مخططه بحسن نية من المجنى عليه، ثم إطلاق بعض العبارات الشهيرة على لسان فهمى الكاشف من طراز: "مش معقول"، والتى أطلقت فى المنصة يوم ٦ أكتوبر١٩٨١. وعملية التنفيذ التى جاءت وبدأت بالغدر، وانتهت بإلقاء الكراسى على القتيل، والهرج والمرج.

وفى مقاله أكد الكاتب أن شخصية "الغول" هى شخصية لها بعد سياسى فى الفيلم، حيث استطاعت تلك الشخصية التحكم حتى التملك فى الاقتصاد وإصدار القرار السياسى، وأنها ضمن نموذج لشريحة لها، وأن الفتك بها سوف يكون له تأثير كبير فى تغيير الأمور، وإن التخلص سوف يؤدى إلى إصلاح مجتمع فاسد.

والاغتيال السياسى كما رأيناه فى أغلبه فردى، ينفذه شخص وحده، وإن كان ينتمى إلى جماعة، لكننا لم نر من الأشخاص من يقومون بإطلاق النار جماعيًا على خصم سياسى لهم، مثلما حدث عند المنصة على سبيل المثال، فى الواقع، فبدا كأن الشخصية السياسية فى هذه الأفلام تواجه مصيرها بمفردها، وهى التى تتقبل هذا المصير وتدفع الثمن حياتها، فقد آل مصير كل هذه الشخصيات إلى الموت، وإذا نظرت إلى فيلم "على من نطلق الرصاص" فإن موت مصطفى فى نهاية الأحداث جسد المأساة السياسية، وأغلق ملفًا بالغ الأهمية، وجعل منه ضحية، وبطلا باعتبار أن البطل يجب ألا يعرض للمحاكم وألا يهان أمام القضاء ووراء القضبان.

وقد مات إبراهيم فى فيلم "فى بيتنا رجل" وأيضا القاتل فى "الإرهابى"، وإن كان الاغتيال السياسى أو الاجتماعى فى "الغول" يعطى الإحساس بأن عادل

سوف يتم إعدامه، باعتبار أن القرائن غير ملموسة، وأن القتل تم عن طريق الإصرار والترصد.

وهناك فى السينما أنواع أخرى من الاغتيال السياسى، هو - فى رأيى - قتل عن عمد مثلما حدث فى سجون التعذيب فى عديد من الأفلام، وقد تعرضنا لهذا الجانب فى الفصل الرابع عشر، لكن فى الكثير من هذه الأفلام، تم التعذيب لأبرياء، ورجال سياسة وجدوا أنفسهم فى المعتقل، حتى فى الموت. وقد تكرر هذا الأمر فى أفلام عديدة منها "الكرنك" لعلى بدرخان ١٩٧٥، حيث تم ضرب الطالب حلمى حماده فى المعتقل بشكل مبرح حتى فقد الروح. وفى فيلم "ليل وقضبان" تم تدبير خطة للتخلص من المعتقل السياسى الذى أحبته زوجة مأمور السجن، بشكل يبدو كأنه قرر الهروب من المكان، ويتم تسليط الكلاب المتوحشة للفتك به، ونهش جسمه أثناء الليل، كما مات معتقل سياسى ثالث فى فيلم "البرىء" لعاطف الطيب ١٩٨٦.

فى النوع الأول من الأفلام التى تحدثت عن الاغتيالات السياسية، فإن القتيل يستحق أن يموت فهو خائن، ومتسلط، أما النوع الثانى، فالقاتل هو الذى يعقد عليه الأمل، كما يسعى إلى حماية النظام السياسى الذى يعمل فى إطاره، ويدافع عنه بكل قوة.

وشتان بالطبع بين الموت فى كلتا الحالتين، فالمسجون السياسى هنا حالة فردية، مدان أمام السلطة، ليس هناك من يدافع عنه، أو يقف إلى جواره، ولذا فإنه فى أغلب الأحيان برىء لم ينضم إلى تنظيم، قد يكون كاتبًا مثلما فى "البرىء" غير منضم لتنظيم سياسى. أم مجرد طالب لا يكاد يعرف الفرق بين التنظيم الشيوعى والعقائدى.

وهناك نوع وسيط بين الاغتيالات التى أشرنا إليها، حيث يتم تدبير خطة قتل ذات دلالة وأبعاد سياسية لأشخاص دخلوا إلى معترك المواجهة السياسية بالصدفة، مثل كمال وكيل النيابة فى فيلم "امرأة من زجاج" لنادر جلال ١٩٧٧، فهذا الشاب يلتقى فى إحدى الحفلات بكبار رجال المجتمع والسياسة. وهناك

يلتقى بزميلته التى تزوجت بـ "رشدى عبد الباقى" الذى طغت عليه المصالح الفردية، وهو من الرجال البارزين فى المجتمع. والفيلم تدور أحداثه عام ١٩٦٨، إبان مذبحة القضاة، أى إنه ضمن أفلام مراكز القوى. حيث يقوم رجل سياسى بإلصاق تهمة قتل خطأ لأحد رجال القضاء البارزين، وهو أيضا أستاذ فى كلية الحقوق، والغريب أن كمال يعرف القاتل الحقيقى الذى صدم أحد المواطنين، فقد كان فى السيارة نفسها التى دهمت هذا المواطن مع حبيبته منى. وبالتالى فهو يعرف أن القضية ملفقة. وأن المتهم برىء، لذا فإن رشدى يقرر التخلص من وكيل النيابة بعد أن علم بجذور العلاقة مع زوجته، فيدبر رشدى كميناً لقتل كمال، وعن طريق أعوانه فإن وكيل النيابة يموت بعد أن تدهسه سيارة أمام مبنى المحكمة.

وفى الفيلم فإن الاغتيال السياسى يحدث دون أن يتم كشف الفاعل، ويذهب الرجل البرىء ضحية حيث إن كل شىء من حوله يتم اغتياله.

فى مقالة عن سمات تجمع بين هذه الأنواع من المواجهات والشخصيات (مجلة القاهرة) فى العدد ٥٩ ـ كتب عادل عبد العظيم أن:

ـ جميع الأفلام التى شملت مشاهدها جرائم الاغتيال السياسى هى أفلام سياسية بالمفهوم الذى أمكن تحديده. فلم يحدث أن عرضت مشاهد لجريمة سياسية من خلال فيلم اجتماعى أو كوميدى سواء بطريقة العمد أو العرض.

ـ ملف الدعوى القضائية لهذه الجرائم التى تعرضت لها الأفلام جاء بعضها حقيقيا، وشهدتها صفحات التاريخ المصرى سواء فى طريقة الإعداد أو التنفيذ، أو الهروب، أو الشخصية والعرض، ثم بالحقيقة أو بالمجاز أو بالرمز مثل جريمة قتل اللورد موين (جريمة فى الحى الهادئ "اغتيال السادات" "الغول" واغتيال بطرس غالى "فى بيتنا رجل").

ملحوظة: تم تغيير اسم الشخصية الحقيقية فى الفيلمين الأخيرين، بينما تعمد حسام الدين مصطفى ذكر الأسماء الحقيقية فى جريمة قتل اللورد موين، بل إنه تمت الاستعانة بالشرطى الذى قبض على القاتلين فى الحادثة التى

التى شهدتها مصر عام ١٩٤٨، وصورت اللقطات فى المكان نفسه فوق كوبرى أبو العلا.

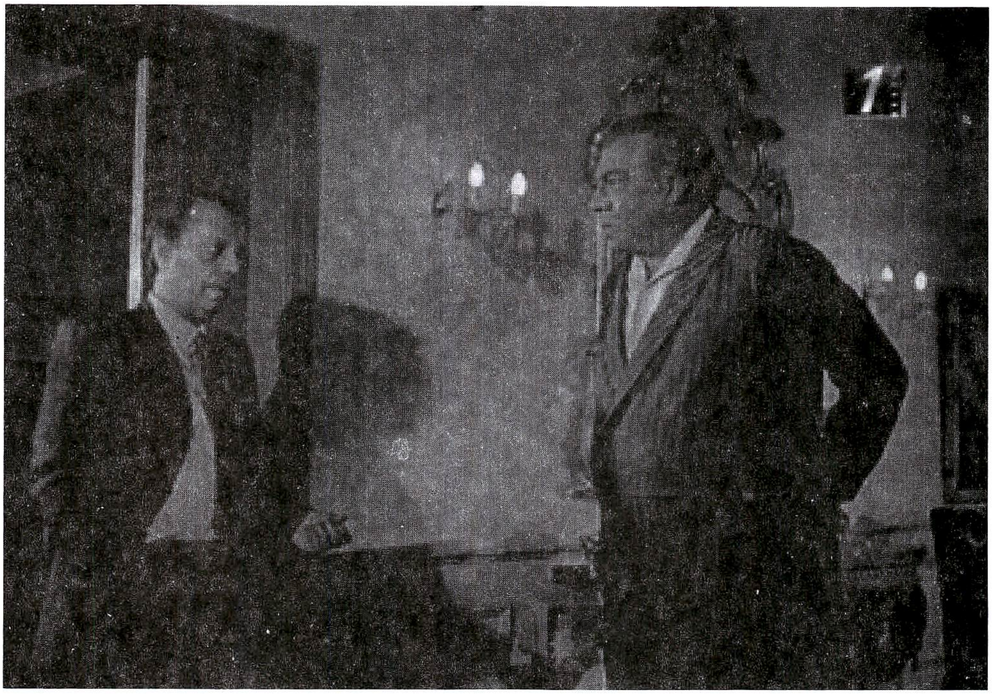
- معظمها تعرض لجرائم ارتكبت فى الماضى، ولم تكن لاحقة لارتكابها ومواكبة للحدث نفسه فى زمنه مثل أفلام "الكرنك" ، "امرأة من زجاج" التى عرضت فى السبعينيات عن فساد وجرائم ذات صبغة سياسية تمت خلال الستينيات.

- ركزت على إظهار وإبراز شخصية وحيدة فى الفيلم وتشريحها وإبراز مساوئها، وفسادها السياسى وتشويه تاريخها الشخصى ومحاولة إسقاط هذه الملامح والصفات لذات الشخصية لاستدعاء نظام كامل.

- عملية تنفيذ وارتكاب الاغتيال السياسى فى هذه الأفلام جار بصورة بشعة ومؤلمة ودموية المشاهد والأحاسيس، يقصد من ورائها حالة من الألم لدى المشاهد بخلق موقف يتعاطف فيه مع المجنى عليه الذى هو فى الأصل بطل سياسى صاحب مبدأ وأفكار وطنية مناهضة للحكم ورجاله.

- الجريمة السياسية التى ارتكبت فى هذه النوعية من الأفلام، إما أن ترتكب مع بدايات الفيلم وينصب عليه أحداثه طول الفيلم، ويحاول مخرجه كشفها والغموض الذى يصاحبها حتى تتضح الحقيقة. وقد ترتكب الجريمة السياسية فى نهاية الفيلم وتكتمل بها أحداثه، فنشاهد جريمة النهاية مع الدماء، والجثمان الذى لايسكت للأبد، حاملا معه سره الدفين. والهدف من ذلك هو ترك المشاهد يحدد النهاية الذى يريدها، والتى تم استخلاصها من أحداث الفيلم.





الغـول

## الفصل الثالث والعشرون

# الإرهـاب .. والسـيـاسـة

مَنْ الإرهابى؟

إنه معنى وتعبير بالغ المرونة، قد تستخدمه أنت بمنطوق مختلف تمامًا عما يستخدمه أى شخص آخر، إذا كان يختلف معك فى الرأى والفكر، ولكن المتفق عليه عند التعريف أنه استخدام السلاح كوسيلة للتعبير عن الرأى، والسلاح هنا يعنى القوة فى المقام الأول، بمعنى أن الإرهابى يستخدم السلاح من أجل إثارة التخويف والرعب فى قلوب خصومه، من أجل سيادة رأيه، وتوصيل أفكاره إلى الآخرين.

وتجىء أهمية هذا التعبير، أو المصطلح فى أنه مرادف للديمقراطية التى يتحدث عنها الغرب بشكل ملح كى تسود العالم، والديمقراطية أيضا تعبير مرن، يتم استخدامه من دولة إلى أخرى حسب مفهوم سياسة كل منها، فهى فى باكستان، غيرها فى الصين، أو روسيا، أو دول العالم الثالث، وبعض الدول العربية، وبالطبع عنها فى العالم الغربى.

وفى الديمقراطية ـ بشكل عام ـ فإن الحوار مهمًا مهما اختلفت الآراء عن طريق الكلمة، وليس عن طريق السلاح والمتفجرات، إذًا فالإرهابى يستخدم السلاح، أيا كانت أيديولوچيته وفكره فى توصيل رسالته إلى الآخرين، والإرهاب بالطبع يختلف عن الكفاح المسلح، لكن هناك فرقًا واضحًا بين الإرهابى والديمقراطى، أن الأول لا يستخدم هذا التعبير فى التحدث عن نفسه، أى إنه لايوجد أحد يردد فى وجه من يختلف معه "أنا إرهابى" كأن يقول "أنا ديمقراطى".

وقد تعاملت السينما المصرية مع الإرهاب بشكل بالغ الغرابة، حيث ظلت ساكنة، خائفة، مضطربة، فى وقت وقفت فيه التيارات المتطرفة ضد السينما باعتبارها خارج العقيدة، أو ضدها، وكثرت التفجيرات ضد نوادى الفيديو وأحيانا دور السينما، من خلال القوة والسلاح، فدخل السينمائيون فى مجال منافسة من أجل كشف حدود الإرهاب والتصدى له.

وهنا صار الإرهاب قضية دولة، ووطن، وصار مسألة سياسية، وفيما قبل فيلم "الإرهابى" الذى أخرجه نادر جلال عام ١٩٩٤، بدأ الإرهابى شخصية غامضة. تلمع عيناه بالشر، ولا نعرف ما حدود قضيته سوى أنه يستخدم السلاح، وهو فى بعض هذه الأفلام أقرب إلى رجل العصابات، لكن فى الأفلام التى مارس فيها التطرف الدينى الإرهاب المسلح، كان للإرهابى قضيته التى يدافع عنها، وله مفاهيمه، ورؤيته وهدفه فى اعتلاء السلطة السياسية، وكان عليه أن يطلق النيران علىٰ من يراهم يخدمون النظام السياسى أو يمثلونه.

كما تجدر الإشارة إلى أن الأفلام التى ناقشت هذه القضية، لم تكشف كافة كوامنه، وبدت ظاهرة لمعت لفترة، ثم خبت أضواؤها، بخاصة بعد أن أعلن أصحابه عن توقف استخدام السلاح، وكانوا قد لجئوا إلى أساليب أخرى لا نزال نعيشها حتى الآن. وخاصة بعد ثورة ٢٥ يناير.

وفى وقت ما، بدت الدولة بالغة الضعف، حتى فى حماية قراراتها، فهناك فيلم يكشف التطرف العقائدى بعنوان "الملائكة لاتسكن الأرض" لسعد عرفة، حصل على تصريح رقابى، ولم يستطع منتجه، ومخرجه، عرضه إلا بعد عدة

سنوات، بعد عرض فيلم "الإرهابى"، وذلك لأن الدولة لم تكن قادرة على حماية الفيلم فى دور العرض، أو فى نوادى الفيديو، وقد شاهد الناس الفيلم دون أن يكون هناك حارس واحد على أبواب السينما، مثلما حدث فى فيلم "الإرهابى"؛ حيث دخلت الدولة بكل قوة من أجل حراسة قاعات العرض التى تعرض "الإرهابى" لأسابيع طويلة، طالما أن الفيلم يحترم سياستها الداخلية.

وهناك مرحلتان مهمتان فى هذا الموضوع، الأولى ما قبل فيلم "الإرهابى"، والثانية اعتبار أن هذا الفيلم بمثابة ضوء أخضر للسينمائيين لتقديم ما يرون من أفكار ورؤى.. وفى المرحلة الأولى كانت السينما تعانى، دون أن تجرؤ على الدخول فى صميم القضية، بدت كأنها تتعامل مع الموضوع من خارج أبوابه دون الدخول إليه، وبدا الإرهابى أقرب إلى رجل العصابات، ولعل نادر جلال هو أول من استخدم مصطلح "الإرهاب" فى فيلم يحمل العنوان نفسه عام ١٩٨٩، عن قصة لحسن شاه، وسيناريو وحوار بشير الديك، وعصمت فى هذا الفيلم صحفية تمثل قسم الحوادث فى إحدى الصحف، تدافع بكل إيمان وحرارة عن عمر الذى تتعامل معه وزارة الداخلية كإرهابى. حيث يتهمه لواء شرطة بأنه وراء عمليات الإرهاب التى تمت ضد أحد الوزراء وسفارة إحدى الدول. ويرجع إيمان عصمت ببراءة عمر، لأن له ابنة مريضة بالقلب، وأم طيبة، لذا فإنها تساعده على الهروب والاختباء، وتتطور علاقتهما إلى درجة العواطف.

والإرهابى هنا هو بالفعل عمر، الذى يدبر خطة لاغتيال عصمت نفسها، بتدمير الطائرة المتجهة بها إلى أبوظبى، وعلى متنها بعض الوزراء، وتتسلم الصحفية هدية من عمر بها متفجرات، على أنها هدية لأحد أصدقائه. وتعرف عصمت عن طريق المصادفة بالأمر، فتسايره، وتستلم الصندوق، وتركب أمامه الطائرة. لكنه عندما يعود يفاجأ بها فى وكره، فيسألها عن الصندوق فتراوغه حتى تقترب لحظة تفجره، ويعترف لها أن بالصندوق قنبلة، وإنه قد دبر جميع العمليات الإرهابية السابقة.

ويتحدث محمد عبد الفتاح عن الفيلم فى نشرة نادى السينما أن الفيلم يقدم المجموعة الإرهابية دون إلقاء أى ضوء على ملامحها.. ماهى؟ ماهدفها..؟ ماذا

تريد، ولماذا؟ فحتى فى أسوأ أفلام الكاوبوى، أو أفلام العصابات، فإن الشرير له هدف محدود وأسباب تدفعه لما يفعله.. وقد يقتنع بها الجمهور أو يرفضها. أما هنا، فجماعة إرهابية عليك أن تحدد ماذا تريد وما هى، ولماذا تفعل ماتفعل؟

كما كتب أيضا عن شخصية الإرهابى بأنه : "يلعب على كل الأوتار ليقنعنا ببراعة عما لاقاه من التعذيب الجسدى مع تظاهرة بالبراءة. تخدمه علاقته بأمه وابنته، وعلاقته مع الصحفية عصمت. ولذا فإن جزء الاعتراف الذى قدمه بكل أعماله السابقة مجرد ثرثرة لم تكن لها قيمة. وأبطأت من إيقاع الفيلم.

إذًا، فالإرهابى هنا بلا قضية، والفيلم تعامل معه كأنه أقرب إلى رجل عصابات، وحدث الشىء نفسه فى فيلم "انفجار" لسعيد مرزوق" عام١٩٩٠؛ حيث يتم استخدام مصطلح مسطح للإرهابى، فهو الشخص القادم إلى مصر لتفجير المنشآت، بجانب ممارسته لعمليات الاختطاف، وذلك مقابل تهريب مجموعة من الإرهابيين المحكوم عليهم بالسجن. ويدخل هذا الإرهابى فى صراع مرير مع ضابط الشرطة أحمد ويطلب منه الإفراج عن مجموعة من الرهائن الأجانب، ويهدد بتنفيذ عملية إرهابية جديدة إذا رفض الطلب.

إذًا فمطالب الإرهابيين هنا متشابهة، الإفراج عن رهائن، دون أن نعرف هوية الفكر الذى ينتمون إليه، أى أن السينما استخدمت هذا المصطلح كنوع من المباهاة بالمعاصرة، والجدير بالذكر أن الفيلم أقرب إلى موضوع شاهدناه فى فيلم أمريكى يحمل عنوان "دقيقتان تحذير"، نحن هنا أمام فيلم مطاردات بوليسية أكثر منه فيلم يعكس رؤى، فهناك مواجهة بين الضابط، وبين "صديق"؛ حيث يكثف الأول تحرياته للتوصل إلى مكان "صديق" بمجمع التحرير، الذى سنراه أيضا محورا لعملية إرهابية وهمية فى "الإرهاب والكباب"، وتحاصر قواته الموقع، ولكن عندما يشعر "صديق" بتضييق الخناق عليه يلجأ للهرب من المواجهة، ويستبدل حقيبة المتفجرات التى يحملها بحقيبة أخرى يحملها أحد رواد المجمع، ويذهب بها إلى الإستاد حيث تقام مباراة دولية.

والإرهابى فى الفيلم يموت عند منتصف أحداث الفيلم، ثم تبدأ مطاردات أخرى ليست لها علاقة بالإرهاب، مما يوحى بسذاجة النظرة إلى الموضوع، علما

بأن مصر كانت تشهد فى تلك الآونة عمليات إرهابية، بخاصة فى المدن، وبدت السينما كأنها تنظر إلى الموضوع شكليًا، دون أن تجرؤ الى الاقتراب منه حقيقة، كأنها لم تأخذ الموافقة بعد، أو أيضا لم يعط لها الضوء الأخضر، كما أن البعد السياسى فى هذه الأفلام يبدو سطحيًا، وكأنه ليس لها علاقة بالواقع السياسى أو الاجتماعى لوطن.

وقد بدأ الاقتراب من لب الموضوع ببطء شديد، ولو قرأنا خريطة الإنتاج السينمائى فى أوائل التسعينيات لرأينا إلى أى حد كان الوطن فى حالة غليان اجتماعى وسياسى، وكأن السينمائيين يخافون الاقتراب من قضاياهم، ولعل أول محاولة صغيرة للاقتراب من الموضوع كانت فى "الإرهاب والكباب"، الذى كتبه وحيد حامد، وهو المؤلف الأكثر جرأة الذى فتح النيران على ما سمى بالإرهاب باسم الدين، وعلى التطرف فى مسلسل تليفزيونى شهير باسم "العائلة"، وبدأ الكاتب كأنه يتلمس طريقه ببطء شديد فى السينما على الأقل..

ففى "الإرهاب والكباب" لشريف عرفه (١٩٩٢) لم يكن هناك إرهاب حقيقى، بل إن الموظف أحمد فتح الباب الذى وجد نفسه يحمل بندقية جاءت إليه عن طريق الصدفة فى مشهد عابر كى تثار من حوله متاعب وزوابع، هى أبعد الأشياء عما كان يشهده الوطن.. وقد أشار بشكل عابر إلى شخص متدين اصطدم به داخل مجمع التحرير كان يؤدى الصلاة فى غير أوقاتها فى مكتبه.. واتهم هذا المتدين المواطن أحمد بأنه كافر ودفع به بقوة خارج المكتب، وطلب له الشرطة، ووصلت إلى يد أحمد عن طريق المصادفة بندقية آلية، وسرعان ما يسرى الخبر فى المجمع أن الإرهابيين استولوا على المبنى خاصة عقب انضمام عدة أشخاص مأزومين فى حيواتهم، وليس لدى أى منهم انتماءات سياسية.

هؤلاء الأشخاص هم عسكرى أمن مركزى، ومضيفة ليلية فى أحد الفنادق، وماسح أحذية، ثم تختفى تماما هوية الإرهاب، ونجد أنفسنا أمام مسألة رهائن محبوسين بلا سبب، ومطالب ساخرة، مثل وجبات كباب للمواطنين المحجوزين بالمجمع. أو دواء لمواطنة عجوز مريضة. ورغم أهمية الفيلم، فإن النص المكتوب بدا كأنه يتعامل مع موضوع بالغ الأهمية بسطحية شديدة، ومن الواضح أن

السلطات لم تكن تريد إعارة الموضوع أى أهمية، واعتبار ما يحدث عمليات فردية لا تشكل تظاهرة سياسية، وأنه يمكن مواجهتها، حتى إذا تفاقمت، وعلت وصارت أكثر جسامة كان على التليفزيون أن يقدمها بشكل شعبى، وعلى السينما أن تدفع نجمها الأول ليرتدى، هو نفسه ثوب "الإرهابى" فى فيلم كتبه لينين الرملى وأخرجه نادر جلال عام ١٩٩٤.

تم إعداد الفيلم بسرعة ليعرض فى عيد الفطر عقب إذاعة مسلسل "العائلة" كى تعضد القضية، والفيلم قوبل باستحسان شديد على كافة المستويات، ولا شك أن تقديم مثل هذا العمل محفوف بالأشواك ويعرض أصحابه للأخطار، ومنها أن عادل إمام أصبح عرضة لخصومه أنفسهم ورصاصاتهم، هؤلاء الذين قتلوا رجال فكر اختلفوا معهم، ومنهم الدكتور فرج فودة الذى حاول الفيلم أن يركز على قضية اغتياله، وقد صنع حول إعداد الفيلم سياجًا من السرية حتى لا تحبط عملية الانتهاء من تصويره وإعداده. وعن هذه المتاعب قدم مجدى الطيب تحقيقًا فى مجلة "فن" أشار فيه إلى أنه "فرض صناع الفيلم حول أنفسهم سياجًا حديديًا. أعلنت باحة الاستديو منطقة محظورة على الصحفيين، وارتفعت عليه لافتة" ممنوع الاقتراب والتصوير" وتجاوز الأمر ذلك إلى التنبيه المشدد على أسرة الفيلم بعدم الخوض فى تفاصيل الفيلم، الذى اختير له على سبيل التمويه والتضليل اسم "أيام الحب والعنف".

ويتحدث لينين الرملى قائلا: "أرى أننا تأخرنا كثيرًا فى رصد الظاهرة، وليس العكس فظاهرة التطرف بدأت تنمو منذ السبعينيات، وكان الأحرى بالفن أن يتنبأ بها، أو على الأقل أن يواكبها. ولكنه بكل أسف تأخر عن ذلك لأسباب مختلفة. فإذا به يفعل ذلك فى وقت لاحق أو متأخر. وهو خطأ لايسأل عنه الفن وحده. بل يطاول أجهزة عديدة حيث بات من الواضح أن الظاهرة لم تعالج بشكل صحيح ومبكر. سواء من الناحية السياسية، أو الأمنية أو التعليمية والثقافية.. إلخ، خصوصا أن هذه الأجهزة المسئولة تملك القدرة والإمكانات. بعكس الفن الذى تحده قيود كثيرة ليست آخرها الرقابة. وفى جميع الأحوال ثمة مشكلة خطيرة تواجهنا فى مجتمعنا تتمثل فى غياب خريطة المعلومات أو البيانات والحقائق التى

تسهم فى رصد الواقع بشكل علمى. ليس فيما يتعلق بظاهرة الإرهاب فقط. بل تشمل مناحى حياتنا. ومن هنا يحدث التخبط الذى نعانيه وتتعدد التفسيرات والتكهنات من دون نتائج. فنرى من يفسر الظاهرة تبعا "لأيديولوجيته" الخاصة أو ثقافته الشخصية، فيرجع من منظور اجتماعى أن الفقر هو سبب الإرهاب، وبالمنظور السياسى أنه الفساد، وبالتطور الفكرى أنه غياب التعليم، وفى الفيلم رأى الناس لأول مرة، وعلى الشاشات العريضة ما يقرءون عنه فى الصحف، دون أى تفاصيل رأوا وجه الإرهابى فى شكل على عبد الظاهر، الشاب الفقير المحبط، الجاهل الذى انضم إلى إحدى الجماعات، فيستقيل من وظيفته، ويجند نفسه لتنفيذ تعليمات تصدر إليه، دون تفكير، معتقدًا أنه يعيش فى مجتمع فاسق.. وسمع الناس فى الصالات عبارات تكفير المجتمع على الملأ، على لسان الأمير، وشاهدوا تفصيلات عملية يقوم بها على وزملاؤه، فينفجر الأتوبيس السياحى، ويتساقط المصابون أشلاء، ويموت بعضهم، وتتعالى الصرخات ويتحطم زجاج الأتوبيس.

كان الناس فيما قبل يقرءون عن هذه العمليات من خلال ما تكتبه الصحف، وكان الناس يرون الصور المنشورة للحادث بعد إتمامه، كأن نرى أتوبيسًا سياحيًا قد احترق، أو مصابًا فى المستشفى نشكر الله على نجاته، لكن فى الفيلم رأينا الأتوبيس وقد انفجر، أى أن السينما نقلت لنا الحادث بكل مآسيه، كما نقلت لنا العالم الخلفى والداخلى لـ "على"، فنحن نراه يتلصص على جارته مما يتضاد مع أفكاره، ويحاول كبح كبته الداخلى ورغباته.

والفيلم كما نعرف يدور حول مرحلة تحول فى حياة الإرهابى، حين يدخل إلى بيت مصرى، يتسم الأهل فيه بالاعتدال، والبساطة. بالإضافة إلى التزامهم بإقامة الشعائر، وهم لا يعلمون أن الشخص الذى يعيش بينهم هو إرهابى تبحث عنه الشرطة، شخص يحس بالحياة، والعالم، ورغم أنه يبلغ أميره أن الكاتب الذى يهاجم المتطرفين يتردد على هذا البيت، فإنه يحاول إثبات أنه برىء من قتل المفكر للأسرة التى أحبها وهام بإحدى بناتها.

إذًا، فقد حطم الفيلم "محرمات" اجتماعية، وازدحم الناس لمشاهدة عادل إمام فى السينما فى صورة التائب، وحقق الفيلم نجاحا، وقامت قوات الأمن بحماية صالات العرض لأشهر طويلة. وكان على السينمائيين أن يقدموا الموضوع نفسه فى أعمال لاحقة، وتصدى وحيد حامد للموضوع فى أفلامه التالية، بشكل مختلف مثل "طيور الظلام" لشريف عرفة ١٩٩٥، لكن الإرهاب نفسه كعملية مرتبطة برغبات الإرهابيين فى اعتلاء السلطة السياسية لم يناقش كثيرًا فى السينما، وقام المخرج على عبد الخالق بتصوير فيلمه "الناجون من النار" الذى تعثر عرضه للعديد من الأسباب رغم أنه عرض فى مهرجان الإسكندرية عام ١٩٩٦، كما عرض فيلم "الخطر" لعبد اللطيف زكى فى نفس يوم عرض "الإرهابى"، وقدم فى إطار ضيق لم يحس به أحد. وهو فيلم ساذج أقل أهمية. نظر إلى الموضوع بشكله الخارجى، وكأنهم عصابة تخطف الأطفال، وتطلب فدية.

ويروى الفيلم قصة مها الحمزاوى، الفتاة المحطمة اجتماعيًا. التى تستطيع تنفيذ عملية قتل الصحفى فودة سلامة. ثم يقوم الأشخاص أنفسهم بخطف أتوبيس رحلات أطفال بينهم أبناء أبو الوفا عضو مجلس الشعب ويختبئون بهم فى قصر مهجور.. ويطالبون بمبلغ كبير من المال وتجهيز طائرة ليسافروا عليها إلى الخارج.

إذًا، فليس لدينا أية معرفة عن نوع الإرهاب الذى يمارسه هؤلاء سوى أنه تشكيل عصابى، من بين أهدافه استقالة عضو بمجلس الشعب. إذًا فالفيلم الذى الذى أشار إلى أن هناك خطرًا يحدق بالوطن لم يحدد قط أى نوع من الخطر. فعضو مجلس الشعب يستغل الموقف لمصلحته الشخصية كى يبعد عنه الرأى العام. ويعلن عن استعداده لدفع الفدية المطلوبة للإفراج عن الأطفال. إلا أن اللواء شوكت بخطة محكمة يتمكن من السيطرة على الموقف عن طريق القبض على مها وزملائها.

وقد توقفت السينما من جديد عن التعامل مع هذا الموضوع، فلا شك أن له أشواكه، ومتاعبه، وقد أدخل المؤمنون به إلى دوائر عديدة من المتاعب القانونية،

والأمنية، فصار على الممثل عادل إمام أن يحاط بحراسة من الأمن لحمايته باعتباره مطلوب تصفيته، مما أفقده الكثير من حريته الخاصة. ووجد وحيد حامد نفسه مشغولا عن الإبداع بحضور جلسات المحاكم للدفاع عن نفسه ضد قضايا رفعت ضده ممن يطلقون على أنفسهم بالإسلاميين، وزجوا بيوسف شاهين إلى المحاكم عن فيلمه "المهاجر" مما جعله يقرر أن يتصدى لهم، من خلال فيلميه التاليين "المصير"١٩٩٧، و"الآخر"١٩٩٩. وفى عام ٢٠١٢ صدر حكم بحبس عادل امام ثلاثة أشهر عن أدائه لهذه الأدوار.

ففى "المصير" مثلا، يتتبع المخرج رحلة الإرهاب الفكرى، وبالسلاح من خلال التاريخ، بخاصة فى الأندلس فى القرن الثانى عشر الميلادى. حيث نرى نموذجًا لواقع عربى بكل ما يمثله من قوى سياسية، وتيارات فكرية، وموقع من الحضارة الإنسانية، وشخصيات محورية أبرزها العلامة الفقيه «ابن رشد» وصديقه الخليفة الأندلسى "المنصور" إلى جانب ولديه "الناصر"، و"عبدالله". مما يمثل تشابك خطوط سياسية واجتماعية.

فابن رشد ـ كما كتبت نهلة كامل فى مجلة "فن" ـ ٢٨ يوليو ١٩٩٧ ـ يواجه تيارًا شرسًا من التعصب. يجد فى العقل والمنطق والاجتهاد خروجًا على النص والعقيدة. وينتهز هذا التيار حرب الخليفة المنصور مع الإسبان، وحاجته للأعوان، ولقدرة التيار هذا على تعبئة الجماهير للمعركة، ويطلب من المنصور إحراق مؤلفات ابن رشد، فيرضخ لطلبهم وهو يستعد لحرب المصير.

إذًا فهذا أول فيلم عن المواجهة يمس شخصية الحاكم، حيث إن الصراع صار فى أفلام سابقة موضوعًا مرتبطًا فى المقام الأول بالأمن وبوزارة الداخلية، التى تتصدى بأجهزتها للقبض على الإرهابيين باعتبارهم قتلة، وباعتبار أن الداخلية يهمها الجريمة فى المقام الأول. لكن "المصير" كشف كيف رضخ القائد السياسى فى الأندلس لمطالبهم، رغم أن ابن رشد هو صديق للخليفة الأندلسى، وأستاذ لولديه "الناصر"، و"عبد الله"؛ حيث يقع أحد الولدين داخل التيار المتشدد، ويتبنى فكره، وهو الذى سوف تأتيه فرصة الحكم ذات يوم.

إذًا، فابن رشد، حسب الفيلم يمثل التيار التنويرى، يتعامل بالمعرفة والمنطق والسلوك المعبر عن العدالة الإنسانية. إذًا فقد "أخفق التيار المستنير فى الوصول إلى القرار السياسى وساوم السلطة على هذا القرار، وبالأحرى تنازلت عنه لتيار ظاهره التعصب وباطنه هدف الاستيلاء على السلطة، وما بقى من تقرير مصير. بينما كان المنصور يستعد للخروج إلى حرب الإسبان. إنما هو تقرير مصير الأمة.

لذا، فـ "المصير" هو الفيلم الأكثر صبغة بالسياسة من بين كافة أفلام تناولت موضوع ارتباط الإرهاب بالعقيدة، فكما رأينا فإن هؤلاء يستخدمون كافة الوسائل لتحقيق هدفهم، ابتداء من اللين والإقناع، وتصفية الخصوم بإراقة الدماء. ولعل المقال الذى أشرنا إليه فى مجلة "فن" يعد من أهم ما كتب عن الصورة السياسية للفيلم؛ لذا من المهم الرجوع إلى بعض ما جاء فيه حيث تقول الكاتبة أن "نموذج شاهين يؤكد أن خلاص الأمة لا يتقاطع مع هدف الرجعية السياسية مهما استطاعت هذه أن تحشد وراءها من جماهير بدافع الجهل أو التغرير بعواطفها الدينية. ولايتقاطع مع السلطة لو ساومت على خلاص الأمة ببقائها الذاتى. واختارت استمرارها فوق توازن هش من الفساد وتستخف بخطره. وعدالة تستخف بأهميتها. ونموذج الأندلس يصور الفساد والظلم الإنسانى فى التيار المتحجر الأعمى. والعدالة الاجتماعية والإنسانية، تيار ابن رشد الذى استطاع أن يرسم خلاص مانعرفه الآن بالحضارة العربية الإسلامية.

وقد عاد شاهين إلى مناقشة الموضوع نفسه فى "الآخر"، الذى أدان فيه أكثر من طرف، منها العولمة الحديثة، وسيطرتها على اقتصاد العالم لصالح الولايات المتحدة، ثم التيار المتطرف، متمثلا فى شقيق الفتاة حنان، الذى يتربص بها من أجل أن يتخلص منها، باعتبارها مارقة، خرجت عن حدود الطاعة، ما أودى بحياة زوجين عاشقين دفعا حياتهما دما أثناء عملية اقتحام الشرطة لإنقاذ حنان من بين أيدى المسلحين الذين يستخدمون الدين إطارًا.

وفى الفيلم محاولة لتقديم "روميو وجوليت" عصرى، والعائلتان المتصارعتان هنا تمثلان تيارين متناقضين وإن كانت الثورة هدفا لكل منهما، الأول تمثله مارجريت الأمريكية التى تود من ابنها آدم أن يأخذ متعته من حنان لا أكثر،

والثانى يمثله الأخ وزملاؤه الذين يختطفون الفتاة التى تموت فى مشهد مأسوى مع زوجها. وقد ردّ شاهين فى سؤال لمجلة الاكسبريس - ٢٠ مايو ١٩٩٩. عن كيف ولد السيناريو قائلا أن "الآخر ولد من غضب ضد رجال الأعمال والمسئولين عن قتل السينما المصرية. وهو مواجهة بين رجال الأعمال والمتطرفين والحكومة. ولأننى لست شكسبير، فقد استخدمت فقط سلاحى.. السينما.. بمساعدة السيد سوفوكليس. هناك أيضا أنتيجون فى هذه الصحفية التى تناضل من أجل الديمقراطية. ثم تقع فى الحب فجأة لابن عائلة ثرية".

وفى عام ١٩٩٩، عاد نادر جلال بعد عشر سنوات من فيلم "الإرهاب" لمناقشة الموضوع نفسه من شكله الخارجى فى فيلم "أمن دولة" بطولة نادية الجندى، فالإرهاب هو استخدام السلاح، والحديث عن الإرهابيين مرتبط بأنهم أقرب إلى العصابات التى تبحث عن المال، أكثر منهم أشخاص لديهم أيديولوجية، وفكر يحاولون الدفاع عنه مهما وقفنا معه. أو كنا ضده. وهناك إشارة إلى أن الأسلحة التى يتلقفها فى يخت على ساحل البحر المتوسط، أشخاص من أفغانستان، ومن إسرائيل، بمايعنى أن هناك أكثر من طرف يقفون وراء الإرهاب الدولى فى الشرق الأوسط.

ونحن هنا أمام امرأتين لهما نفس الملامح، الأولى محكوم عليها بالإعدام، وهى زوجة لمصرى خائن مقيم فى الخارج. ولها اتصالات مريبة بالإرهابيين. أما المرأة الثانية فهى مقيمة فى الخارج سرعان ماتقبض عليها أجهزة الزمن.. وسوف تتمكن فيما بعد من الهرب من السجن ومن أجهزة الأمن إلى خارج حدود مصر.

وتقوم قوات الأمن بالاتفاق مع المرأة المحكوم عليها بالإعدام، وتسعى للمساعدة فى القبض على "عصابة" الإرهابيين مقابل منحها الحياة، وسرعان ماتتم عملية جراحية لها ليصبح وجهها مطابقًا لشخصية زوجة المصرى الخائن الذى يعيش بالخارج، والتى لها اتصالات مريبة مع الإرهابيين. وكما نرى فنحن أمام فيلم عصابات، دون أن نرى الوجه الحقيقى لرجال هذه العصابات، فهناك رجل شرطة يدرب المرأة على مواجهة الإرهابيين. وتقع بين براثنهم بعد إصابتها..

وسط حواديت بوليسية ومطاردات تضيع قيمة القضية ونجد أنفسنا أمام موضوع مستهلك تماما.

إذًا، فلو نظرنا إلى الرؤية السياسية والاجتماعية لظاهرة الإرهاب باسم العقيدة، فسوف نرى أن فيلمًا واحدًا قد ناقش هذه الظاهرة من جذورها، فأظهر جميع الأطراف المرتبطة بالصراع والمواجهة، وهو "الإرهابى"، حيث توغل الفيلم داخل بيوتات الدينيين، ونقل الشاشة مفرداتهم اللغوية والحوارية، وكشف بعض خططهم الزمنية، وكيفية أداء أعمالهم، وأيضًا صور الجانب الإنسانى لعائلة مسلمة بسيطة، وجيرانها من المسيحيين، دون أى توغل داخل دور الشرطة فى القبض على الإرهاب، فالذى حدث من تغير للإرهابى كان من خلال معايشته للأسرة، وفى الفيلم مشهد بليغ خرج فيه "على" إلى الحياة، فرأى الناس كيف تبنى المجتمع، ويقيمون الحياة، فتوغل فى داخله المعنى الرائع لوجود الإنسان فى الحياة...

وازدهار هذه الظاهرة مرتبط بأسباب اجتماعية وسياسية، وإنه مع تغير آلية الصراع فى الأعوام الأخيرة، فإن صناع السينما قد غيروا من أسلوبهم، وراح يوسف شاهين إلى التاريخ الأندلسى فى "المصير"، أما عادل حسنى منتج فيلم "الناجون من النار" فقد آثر السلامة ووضع فيلمه فى العلب.. ربما إلى الأبد إلى أن عرض فى قناة روتانا فى بداية عام ٢٠٠٦، فى فترة تجددت فيها عمليات الإرهاب فى سيناء.. والوادى.. معًا. وهو نفس العام الذى عرض فيه فيلم "دم الغزال" الذى استوحاه وحيد حامد من حادث حقيقى حول شخص أطلق على نفسه اسم "أمير دولة إمبابة" فى عام ١٩٩٤.



الإرهـابى



الإرهـاب

## الفصل الرابع والعشرون

# الكوميديا السياسية
# حالة بخيت وعديلة

يقبل الناس على مشاهدة أفلام نجمهم المفضل بالكثير من الشغف، والاهتمام وذلك سعيًا إلى ساعتين من المتعة، وسط هذا الكم الهائل من زحام المتاعب الحياتية التى يعانى منها المواطن العادى.

وعادل إمام نجم العرب الأول لسنوات طويلة. هو من منظور هذه المتعة، لذا ظل الناس ينتظرون عرض أفلامه، وحسب آلية العمل فى السنوات الأخيرة، فإن الممثل يقدم فيلمًا سينمائياً واحدًا. كل عام، مع أعياد الفطر يستمر عرضه عدة شهور، فى أكثر من دار سينما، ولأنه لم يكن هناك نجم آخر يمكنه أن يقدم المتعة نفسها، بأفلام أكثر مما كان يفعل عادل إمام، فيمكن اعتبار أن الساعتين اللتين يستغرقهما عرض فيلم عادل إمام هما الأبرز فى صناعة البهجة لدى الناس.

ويعكس ذلك الزحام الشديد على دور العرض لشهور عديدة قبل أن يبدو أغلب هذه الدور، خاوية وهى الدور التى أصبحت تغلق أبوابها لمدة شهرين على الأقل قبل حلول عيد الفطر، منها شهر إصلاح الدور، وآخر بمناسبة رمضان.

وفى قاعات العرض، لا بد أن تحاول قراءة وجوه الناس، ما الذى يضحكهم فى هذا الموقف، ويسعدهم وتكتشف أن الناس تبدو بالغة السعادة بمجرد وجود نجمها المفضل، أيا كان المستوى الذى يتسم به الفيلم، لذا فإن هذا النجاح التجارى الذى نراه فى الصالات لا يعكس أبدًا مستوى جودة الفيلم، ولا أهميته.

وقد عكس فيلم "بخيت وعديلة"، منظورًا خالصًا، أن عادل إمام هو منفذ لما يأتى به سيناريو الفيلم وأنه ظل فى مرحلة صعود وهبوط فيما يتعلق بمستوى الأفلام التى يقوم ببطولتها، وإذا كان النقاد قد اعتبروا أن عادل إمام قد دخل أحسن مراحله السينمائية فى أوائل التسعينيات، بعمله فى أفلام ذات مستوى متميز. ناقشت قضايا مهمة بالغة الجرأة بالنسبة إلى المواطن المصرى فإن بعض هذه الأفلام لم يتمتع بنفس المستوى فى النصف الثانى من نفس العقد. وذلك لعدة أسباب ليس هنا مجال ذكرها. كما أن صعود الجيل الجديد من الشباب فى القرن الجديد لم يقلل من نجومية عادل إمام كثيرًا.

فيلم "بخيت وعديلة" فتح ملفات عادل إمام السينمائية وأثار ضده حملة صحفية ضخمة، وهو أمر لم يحدث منذ مدة طويلة، وبدأ السؤال المطروح فى هذه الحملة هو: هل تتفق نجومية عادل إمام مع ما يقدمه الناس من أفلام؟

وفى الحقيقة فإن النقاد فى حيرة، وأمام موقف حرج، فهذا النجم الذى كان أول من اخترق مساحات الممنوع فى العديد من أفلامه، هل من الممكن أن تنهال فوقه الانتقادات، باعتبار أن هناك المزيد من العيوب فى فيلم "بخيت وعديلة"، أم أن نتعامل مع الفيلم باعتباره حالة منفصلة ينال من المديح أو الهجوم ما يستحق لما يتسم به من هبوط، أو تميز.

وتبعًا لأن الناس تتعامل مع الفيلم، فإن الحكم الأول والأخير ليس لماضى فنان، قدر ما هو لقيمة ما يقدمه هذا الفنان للناس، فنحن لانتفرج على الفنان لذاته،

وإلا شاهدناه فقط فى الأحاديث التليفزيونية، ولكن قيمة الفنان فى عمله الذى يعرضه على الناس.

وقد أثار عادل إمام التساؤل منذ الجزء الأول من فيلمه "بخيت وعديلة" مرورًا بـ "الجردل والكنكة"، ثم "هالو أمريكا"، فهو حسب أحداث الفيلم خريج عاطل، يبحث عن فرصة عمل، وتهبط عليه ثروة، فيحاول اقتحام عالم كبار الخارجين على القانون اقتصاديا، وقد حاول الفيلم العزف على ثنائيات سينمائية قديمة، ووجد المتفرج نفسه أمام مواقف المفروض أنها تبعث على الضحك، فإذا بها لم تثر أى ضحك، كأن يقوم كل من بخيت وعديلة بتحطيم كل أثاث المنزل اللذين امتلكانه بنقودهما التى عثرا عليها، ولم يتعبا فيها. ويقذف كل منهما الآخر بقطعة غالية من الأثاث، فتتكسر.

والغريب أن مثل هذا المشهد قد تكرر أكثر من مرة فى الجزء الثانى ثم الثالث من الفيلم، وإذا كان هذا قد حدث فى الفيلم الأول داخل منزل اشتراه كل منهما بنقودهما شبه المسروقة، فإن التحطيم، يتم هذه المرة فى شاليه يمتلكه رجل ثرى على أحد شواطئ الإسكندرية الفخمة، وذلك تحت سمع وبصر رجل الشرطة، الذى يعرف من الوهلة الأولى أن الشاليه ليس ملكًا لهما، ويفهمانه أنهما صديقان لصاحب الشاليه.

ومثل هذا المشهد يعكس رؤية الفيلم الكاريكاتورية واعتماده على المبالغة المقترنة بمشكلات الواقع، فحسب وقائع الفيلمين، الأول والثانى، فإن هناك مشكلة رغبة جنسية متأججة لدى كل منهما، يعكسهما الفيلم فى مشاهد متعددة، وفى الجزء الأول، كان يحلو للاثنين أن يمارسا الحب بعد شهوة تحطيم الأثاث كنوع من تعويض الحرمان، لذا فإن الجزء الثانى يرمز إلى العودة إلى الحرمان مرة أخرى. فحسب وقائع الفيلم الأول فإن بخيت وعديلة عرفا كل أسباب الثراء، وعادا مرة أخرى إلى فقر الأحياء الشعبية التى جاءا منها.

ويبدأ الجزء الثانى من الفيلم بكل من بخيت وعديلة، وهما على شاطئ البحر ليلا، يقتطفان لحظة حب، أو فلنقل لمسات تعبر عن الحرمان، فهو يحدثها أنهما

سينجبان الأبناء الذين سيدخلون الكليات. وتردد المرأة "شرطة" فيتصور أنها تتحدث عن كلية الشرطة. ومن الوهلة الأولى تبدو أمام مجموعة اسكتشات، خاصة أن الشرطة تأتى لتقبض عليهما بتهمة فعل فاضح فى مكان عام.

وبعد موقف يمتثل فيه الاثنان أمام المحقق، ويدعيان أنهما متزوجان، أو مخطوبان، أو شيء من هذا القبيل، فإننا نجد أنفسنا أمام مجموعة من الاسكتشات تعبر عن الشبق الجنسى الذى ينتاب الاثنين، خاصة عديلة، وهى مشاهد تعبر عن الحرمان ليس رغبة فى الزواج، ولكن تأكيداً لإيجاد مكان لممارسة الحب. ويبدو هذا واضحًا فى مشهد يجلس فيه الاثنان أمام مائدة، وتتنازع أم كل من بخيت وعديلة، بينما ينشغل الشاب، والمفروض أن عادل إمام هنا شاب، يمد يده بين ساقى الفتاة، وهى بدورها تمد يدها داخل بنطاله، كى ينتهى المشهد بموقف المفروض إنه منحط، كما يدين الفيلم الأشخاص الذين يرشحون أنفسهم إنما يسعون لحصانة من أجل إخفاء عملياتهم المشبوهة، مثل رئيس مجلس إدارة المصنع، أو لتحقيق أهدافهم السياسية، مثل التيار السلفى الذى يسعى للوصول إلى السلطة بأى ثمن، ومنها الترشيح لمجلس الشعب.

وقد ابتدع الفيلم أسلوبًا ساذجًا لكل من بخيت وعديلة من أجل الكشف عن برنامجهما الانتخابى، وهو غير موجود، ذلك فى الاحتفال الانتخابى لكل من الطرفين، الحزبى، والدينى.

الموضوع الأساسى إذًا فى فيلم "بخيت وعديلة" هو انتخابات مجلس الشعب، وهى انتخابات أتاحت لكل التيارات الدخول، وباعتبار أن كل من المرشحين "بخيت وعديلة"، قد رشحا نفسيهما من أجل الحصول على شقة وسيارة، ولأنهما لا يملكان مصاريف الدعاية، فإن الفيلم يدفع بهما إلى أسلوب ساذج، وهو الدخول فى دائرة الانتخابات عن طريق الائتلاف مع تيارات متعددة.

ومن هذه التيارات رئيس مجلس الإدارة المشبوه، ووزير يود الحصول على المقعد بأى ثمن. وفى صوان تابع للتيار الدينى، يضع لحية مستعارة، ويرتدى جلبابا، وترتدى عديلة الملابس الحشمة، ويصعد بخيت إلى المنصة كى يتكلم، فيزايد على مطالب الناس، ويبدو ساخرًا فى مواقفه، ومطالبه مما يكشفه.

وكما أشرنا فإن الفيلم عبارة عن مجموعة من الاسكتشات نخرج من واحد منها، كى ندخل فى آخر وذلك على شرف الانتخابات، فمن أجل البحث عن أصوات ناخبين، نذهب إلى منطقة عشوائية فى حى غير معروف فيه أية عشوائيات، وهو الجمرك بالإسكندرية. وذلك باعتبار أننا أمام حى شعبى، فيه الفقراء أكثر من الأغنياء، وينتمى بخيت إلى الحى نفسه، وبالتالى فليس بخيت فى حاجة إلى الدهشة، أو محاولة التنويه إلى قذارة الحى، والأماكن وغياب الناس عن العالم، وعدم ممارستهم حقوقهم السياسية.. وهذا المكان العشوائى الذى يذهب إليه بخيت وحده، دون شريكته عديلة، ملىء بالمدمنين، والفقراء، وجميعهم ليست لهم أصوات انتخابية، وبالتالى فإن المرشحين الآخرين لايقتربون منهم، حرصًا على التعامل مع من لهم أصوات انتخابية.

ولذا، بدت لحظة الالتقاء بسكان هذه المنطقة غير مبررة لشخص هو ابن هذه الطبقة، وهذا واضح فى الفقر الذى تتسم به أمه، سواء فى المنزل الذى تسكنه، أو المحل الصغير الذى ورثته عن أبيه، وقد حاول الفيلم أن يجعل هناك سببًا للتعاطف مع الذى يتعامل معه بسلبية شديدة، وينتبذونه فى زيارته الأولى، حتى تقع عيناه على الطفلة المشلولة التى يشترى لها بعد ذلك ساقا صناعية.

وقد حاول الفيلم التأكيد على أن بخيت وعديلة يمران بمرحلة وعى سياسى، وقد حدث هذا لبخيت بشكل واضح عقب زيارة المنطقة العشوائية.. ثم أدخلنا فى مفاجأة أخرى غير مبررة، فإذا كنا أمام مجموعة من تجار الأقمشة ظاهريًا، وهم فى الحقيقة تجار مخدرات عليهم مؤازرة كل من بخيت وعديلة فى تلك المعركة، من أجل أن ينضما إلى صفهم عقب نجاحهما فى الانتخابات.

الفكرة - فى حد ذاتها - بالغة السذاجة، باعتبار أنه: لماذا لم يقم هؤلاء التجار بترشيح رجلهما، بدلا من الوقوف إلى جوار بخيت وعديلة اللذين لايعرفانهما، وقد كشف الفيلم عن أجواء البذخ التى يعيش فيهما هؤلاء التجار، ليس فقط من خلال المساحات الشاسعة الفخمة التى يسكنون فيها، بل أيضا من خلال الحملة الانتخابية التى دبروها لبخيت وعديلة، هذه الحملة التى أتاحت للفيلم أن يرمى

ببطله إلى نفس الثراء الكاذب الذى رأيناه فى الفيلم الأول، وذلك من أجل أن يكررا التجربة السابقة نفسها، كما سوف نناقشه فى آخر الفصل.

وباعتبار أننا أمام اسكتشات متلاحقة، فإن الاسكتش التالى هو حول التنازل عن الترشيح مقابل إفساح فرصة النجاح للأطراف الأخرى، فإن كل طرف يعرض على بخيت وعديلة مبالغ من المال تصل إلى نصف مليون جنيه مقابل التنازل، ويتم ذلك داخل قلعة قايتباى، وعلى طريقة المشهد السحرى، يقف كل طرف فى مكان ينتظر دوره فى التدخل والحديث، وتتم المزايدة فى مشهد خالٍ تمامًا من الإقناع أو التبرير، وينتهى بأن يأتى رجال تجار المخدرات الذين دفعوا الأموال الكثيرة، كى يضربوا بخيت، وهو يحاول حماية عديلة بأى ثمن.

ثم يأتى دور المستشفى، الذى يكشف عن تدنى العلاج فى قلب المؤسسة الحكومية، ثم ندخل مرحلة جديدة نكتشف فيها أن هؤلاء الناخبين، الذين جروا وراء مكاسبهم التى يعلنها عليهم كل الأطراف التى دخلت دائرة المنافسة، وقد تغيروا فجأة، وبلاسبب، ورأوا فى بخيت وعديلة المرشحين الأمثلين للنجاح، ويفتعل الفيلم موقفا غير متوقع، حيث يتصور الجميع أن بخيت مات عقب اختفائه، ويظن الفيلم أن هذا قد رفع من شعبية المرشح لدى الناخبين، ولذا فعند ظهوره يبدو كأنه البطل المستعاد إلى الوجود.

الفيلم يشير فى النهاية إلى أن أعضاء مجلس الشعب هم من طراز بخيت وعديلة، وأيضا من المتشددين، وتجار المخدرات، فهناك مشهد بالغ الغرابة نرى فيه أشخاصًا سبق أن رأيناهم فى الجزء الأول على أنهم اللصوص الذين سرقوا حقيبة بها أربعة ملايين دولار، ومدير بنك مختلس، ومهرب أطلق لحيته، وكأن الفيلم بذلك يؤكد أن المجلس ضم الكثير من هؤلاء جميعًا.

حاول الفيلم أن يقدم لنا رؤية بانورامية للعملية الانتخابية، بأشكالها المشبوهة دون أية إشارة إلى ما يشهده الناس من أحداث عنف، ومواجهات أمام صناديق الانتخابات، سواء عند الاقتراع، أو فرز الأصوات، وليس لنا أن نحكم على الفيلم إلا من خلال ما نراه، فنحن أمام بطليه، وبخاصة بخيت وعديلة، اللذين نراهما

طوال الأحداث، فلايكادا يغيبا عنا، وقد تخلى كل منهما فجأة عن شبقه الجنسى للتفرغ لقضية الانتخابات.

ورغم أن الفيلم يرتكز على موضوع انتخابات مجلس الشعب، فإن هناك محاولة مؤكدة للاستفادة من نجاح الفيلم الأول تجاريا، فوجدنا تشابهًا وتكرارًا أدى هذه المرة إلى نتائج عكسية، مثل حالة الشبق الجنسى، وشهوة الطعام، التى رأيناها فى الفيلم الأول. فبخيت وعديلة يغرفان ما كانا محرومين منه عندما يتوفر لهما، فعندما يرغبان فى ممارسة الجنس، فإنهما يفعلان ذلك بشراهة.

وحسب أحداث الفيلم الأول، فإن الجنس هو المطلب الأساسى للاثنين، وقد ناما معًا فى سرير واحد، وبالتالى فليس الجنس هنا هو مجرد لمسات بريئة، وإنما يصل الأمر إلى خلع البنطلون من تحت الموائد.

أما المشاهد المتكررة بين الفيلمين الأول والثانى والمتعلقة بقذف أشياء ثمينة بين طرفين، فيمكن تبريرها إلى حد ما، فى الفيلم الأول، باعتبار أنهما اشترياها من أموال مسروقة، ولم يتعبا فيها، وقد أحدث ذلك تعاطفًا مضادًا مع الطرفين، باعتبار أنهما يحطمان ما لا يملكانه.

ومن الواضح أن الفيلم يحاول الاستفادة من خفة ظل محمد هنيدى الذى كان إحدى الحسنات القليلة فى الجزء الأول، وقد تكرر ظهوره هنا كسائق سيارة، تقوم بالدعاية لبخيت وعديلة، وقد بدأ محمد هنيدى تلقائيًا خفيف الظل فى المرة الأولى، حتى إذا كرر العبارات نفسها فى الفيلم الثانى، بدأ أقل حيوية، وأكثر افتعالا، وبشكل عام فإن تلقائيته هنا هى التى فتحت له باب النجومية فيما بعد.

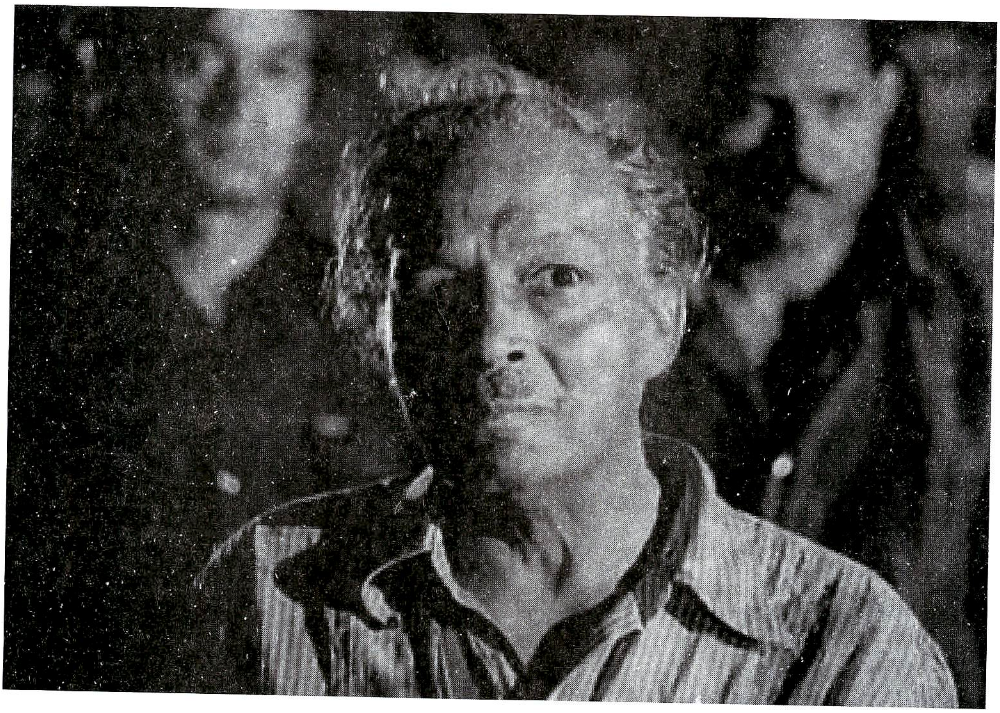
خلاصة ما يقال عن عادل إمام فى هذا الفيلم أنه يؤدى ما لا يناسبه، كأن يؤكد تصابيه، وصغر سنه، بينما ملامح وجهه تؤكد عكس ذلك، كما أنه يحاول إضحاك الناس بأسلوبه التقليدى، وفى مواقف أقرب إلى السخرية، حتى وإن كانت من النوع الأسود، ولم يعد عادل إمام خفيف الحركة، ولم يجدد فى أدائه، صحيح أنه لا يزال عادل إمام، فى قلوب الناس.

كما بدا عادل إمام يكرر نفسه وأداءه مما يفقده حيويته، وإذا كان الممثل هو الأكثر ذكاء، فى بداية نجوميته عام ١٩٨٠، حين لجأ إلى العمل فى أدوار غير كوميدية، من خلال فيلمه "الجحيم" الذى تعاون فيه لأول مرة مع شيرين، ثم فى "المشبوه" و "الغول" فإنه كان بين الحين والآخر يقوم بأدوار كوميدية، ولكن الغالب عليه فى هذه الأفلام هو الأدوار غير الكوميدية فى "النمر والأنثى" و "جزيرة الشيطان" و "المولد" و "طيور الظلام"، و "الإرهابى"، فإنه فى بعض هذه الأفلام كان يقدم أحيانا لمسات ضاحكة حين ود أن يقدم فيلمًا يقوم كله على الإضحاك، انكشف أنه يكرر نفسه، حتى ولو لجأ إلى حيل كوميدية قديمة، استهلكتها السينما، ولم تعد تضحك أحدًا سواء من الأجيال الجديدة أو القديمة.

وفى أفلام عادل إمام نراه محور الأحداث، حتى فى أعماله أمام يسرا، وغيرها، ولكن من عنوان ثلاثية "بخيت وعديلة" فهو أحد طرفين، يكتمل الأول بوجود الثانى، وقد أشرك عادل إمام معه شيرين لثالث مرة على التوالى فى ثلاثة أعوام بعد "الإرهابى" و "بخيت وعديلة"، وكانت فيما قبل ذلك قد دخلت دائرة الظل سينمائيًا، ومسرحيًا، فبدا النجم كأنه يعيدها إلى الحياة، وقد حاولت أن تقدم نفسها كأحسن ما تكون.


عادل إمام
بخيت وعديله
شيرين
تأليف
لينين الرملي
إخراج
نادر جلال
مصطفى متولي
حسن حسني
أحمد راتب
محمد هنيدي
يوسف داود
عزت أبو عوف
علاء ولي الدين


عادل إمام
عبد المنعم مدبولي
مشيره
احنا بتوع الاتوبيس
حسين كمال
elCinema.com



إحنا بتوع الأتوبيس

## الفصل الخامس والعشرون

# التطبيع مع إسرائيل

ذهب الحاكم إلى إسرائيل، وقامت الدنيا فى كل أنحاء العالم..

ووقع معاهدة السلام مع دولة اغتصبت الأراضى العربية، وصارت هناك علاقات دبلوماسية، وجاء سفير بدا متعاليًا على المصريين، وشوهد فى أكثر من محفل ثقافى، بخاصة معرض الكتاب بالجزيرة، واعتبر الإسرائيليون أن أول الدبلوماسيين الذين جاءوا إلى مصر بمثابة مغامرين.. وجاء الدور على طوائف عديدة من الشعب من أجل السفر إلى إسرائيل..

وهنا ظهر مصطلح "التطبيع"، أطلقه المثقفون، ووقفوا بالمرصاد لعدو الأمس الذى دخل الوطن معه أربع حروب، فطرد السكان الأصليين، واستوطن القادمين من أنحاء متفرقة فى العالم لما أسموه بأرض الميعاد، وصارت المفاوضات فقط على ما تم احتلاله بعد عنوان ١٩٦٧، وفى الوقت الذى أتى

فيه الإسرائيليون، بخاصة رجال السياسة والسياحة، فإن المثقفين وقفوا بالمرصاد لإقامة أية علاقات مع إسرائيل، بخاصة فى المجال الثقافى.

وفى وقت رأى فيه رجال الاقتصاد أن المال ليس له وطن، وقامت بعض العلاقات التجارية مع إسرائيل، فإن المثقفين وقفوا دائمًا بالمرصاد، ليس فقط ضد الصلح، ولكن ضد من يحاول أن يخرجه عن إطار الورق، والتوقيعات الشكلية.. وحاول المثقفون - دومًا - من خلال مواقف إسرائيل العسكرية ضد الفلسطينيين، وفى جنوب لبنان إثبات إنه لا سلام.. وأطلقوا أنهم لن يقيموا التطبيع مع إسرائيل حتى تعود الأراضى المحتلة. وفى بعض الأوقات كانت الدولة تتعامل بدبلوماسية واضحة مع الأمر، حيث تقف مع المثقفين، الذين يناصرون الرئيس السابق مبارك فى أنه لم يذهب قط فى زيارة لإسرائيل، سوى فى زيارة عابرة، وجوبية لحضور جنازة إسحاق رابين، وبدا أن موقف الدولة يتفق تمامًا مع موقف المثقفين إبان السنوات التى تولى فيها نتنياهو رئاسة وزارة إسرائيل، فبدا شخصًا غير مقبول، فهو يحمل عداءً سافرًا للعرب، وكم شككت القيادة العليا فى مواقفه، وفى هذه الفترة بالذات توحد الموقف السياسى مع موقف المنادين بعدم التطبيع مع إسرائيل.

فى هذه الفترة، صارت البطولة تتمثل فى الموقف المتشدد ضد إسرائيل، وتساهلت الرقابة بخاصة فى السينما، ووجد خصوم التطبيع الفرصة متاحة لهم للتعبير عن آرائهم بشكل جماهيرى، وكانت عملية مقاومة التطبيع قد عاشت انتكاسة ملحوظة، حين ذهب إلى إسرائيل مخرجون وكتاب سبق لهم أن أشعلوا قلوبنا حماسًا بأفلامهم، وكتاباتهم، ومنهم على سالم الذى كتب "أغنية على الممر" مسرحية وفيلما، ثم حسام الدين مصطفى مخرج فيلم "الرصاصة لا تزال فى جيبى"، وقد بدا الاثنان ثابتين على موقفهما من مناصرة التطبيع ولم يتراجعا عنه يومًا.

وطوال سنوات، كان التطبيع لاينافش إلا على نطاق ضيق، فى المحافل الثقافية، وبعض صحف المعارضة، فيما بدت الصحف القومية كأنها تناصر التطبيع، أو تقف منه موقفًا حياديًا، بخاصة أن رؤساء تحرير الكثير من الصحف زاروا إسرائيل بشكل رسمى.

لكن السينما هى الفن الوحيد الذى ألهب مشاعر الناس، وأوقظ فيهم الإحساس الجماعى بضرورة عدم التطبيع مع إسرائيل، بدأت الظاهرة بأفلام، بالإضافة إلى المسلسلات التليفزيونية، تذكر الناس بالعداء القديم، والحديث بين العرب وإسرائيل، سواء فى مجال الجاسوسية، أو فى مجالات عديدة، فقدمت السينما بشكل مكثف عن الجاسوسية المتبادلة بين مصر وإسرائيل فى أفلام عديدة، منها "فخ الجواسيس" و"بئر الخيانة" و"إعدام ميت"، ثم "مهمة فى تل أبيب"، و"٤٨ ساعة فى إسرائيل" و "الكافير" كانت هذه الأفلام قد حاولت استثمار نجاح مسلسلات وطنية من طراز "الدموع فى عيون وقحة"، و"الحفار" و"رأفت الهجان" و "السقوط فى بئر سبع".

وبعيدًا عن الجاسوسية، فإن هناك أفلامًا عديدة أشارت إلى أن الخطر القادم من إسرائيل، دون الإشارة بوضوح إلى ذلك، مثل فيلم "الحب فى طابا" لأحمد فؤاد، حيث أثار الفيلم فكرة أن التطبيع الجنسى مع نساء جئن إلى سيناء قد أتى إلى الشباب بمرض الإيدز الفتاك، مما أثار التحذير على المستوى الوطنى.

وفى فترة زمنية بعينها لم تكن الإشارة واضحة إلى أن الخطر قادم من إسرائيل، وكان على المتفرج أن يفهم الأمر ضمن معطيات خاصة مطروحة فى الفيلم، فالنساء الثلاث اللاتى نقلن الإيدز إلى المصريين قد أشرن إلى أسمائهن العبرية، بعد أن ضاجعن الرجال، وقبل أن يختفين من حيواتهم.

ولم يقتصر الأمر عند هذا الحد، فهناك أفلام عديدة، حول تهريب المخدرات، أشارت إلى أن المخدرات تأتى إلى مصر عن طريق البوابة الشرقية، وهناك أفلام تحذيرية من توغل العبرانيين فى مصر بعد الصلح، مثل فيلم "العصابة" لهشام أبو النصر، ثم فيلم "الغيبوبة" للمخرج نفسه الذى أشار بوضوح إلى الاسم العبرانى لمهرب المخدرات الذى يسلم الشحنة إلى الشباب المصريين، وهو فيلم لم يعرض بعد رغم إنتاجه منذ عام ١٩٩٨.

إلا أن فترة حكم نتنياهو الأولى كانت بمثابة المساحة الذهبية لأنصار اللاتطبيع، كى يقدموا ما لديهم من أفكار، وأعمال، وتم حرق علم إسرائيل على الشاشة ضمن أحداث فيلم جماهيرى، المفروض أن أحداثه تدور فى الجامعة

الأمريكية، كما تم عمل فيلم كامل عن التطبيع مع إسرائيل، وهو فيلم تعطل كثيرا فى التنفيذ، ومن بينها أن الرقابة كانت لها بعض الملحوظات. وفى فيلم "السفارة فى العمارة" وجد مواطن مصرى نفسه يسكن إلى جوار السفارة الإسرائيلية ويدفع ثمن هذا الجوار.

الفيلم الأول هو "صعيدى فى الجامعة الأمريكية" إخراج سعيد حامد ١٩٩٨ وفيه تتوقد مشاعر الطلاب المصرين أيا كانت انتماءاتهم، أو مشاعرهم، أو بيئاتهم، ضد الأستاذ الجامعى، المصرى الأصل، الذى ينتقد المصريين دومًا، وقد كتبت حسن شاه فى أخبار النجوم - ١٥ أغسطس ١٩٩٨ - أن أستاذ الجامعة المصرى الذى يحمل الجنسية الأمريكية يتحدى مشاعر الطلبة المصريين، وهو يلقى محاضرات عن اتفاقية الجات، وهناك طالب اسمه أحمد يعقد الاجتماعات ويوزع المنشورات ضد السياسة الأمريكية داخل حرم الجامعة الأمريكية.. وفى البداية لا ينضم دهشورى إلى تيار المعارضين لأمريكا، لكنه لا يلبث أن يفعل عندما يصل التحدى إلى أقصاه ويقاطع الطلبة الأستاذ، حتى خطيبة الأستاذ تعيد دبلة خطيبها له، وترتفع فى فناء الجامعة الأمريكية لوحات تنادى، "عاشت فلسطين"، ويقوم خلف دهشورى بحرق العلم الإسرائيلى كرد فعلى طبيعى وسط التصفيق من زملائه، أو فى قاعة السينما.

وقد نقلنا هذه الفقرة للناقدة، لأنه أيضا فى نفس الحفل الذى شاهدنا فيه الفيلم، صفق المشاهدون بنفس الحماس، إذن.. فقد أوقظ الموقف مشاعر عامة بالعداء ضد إسرائيل.. وإنه من الصعب التطبيع مع إسرائيل فى ظل أى ظروف.. وقد تكررت مثل هذه الرؤية فى كتابات الكثير من النقاد، مثلما صاغ حسن عطية مقالة عن الفيلم فى نفس الجريدة فى ٢٢ أغسطس ١٩٩٨، قائلا إن خلف الدهشورى اعتصم مع زملاء له بحرم الجامعة فى الذكرى الخمسين لاغتصاب فلسطين، ويهاجمهم رجال الأمن أثناء تظاهرهم الطلابى، والذى يشاركهم فى أنه صوت الوطنى البسيط غير المسيس، وأن الحياة لم تعد كما كانت لحظة التحاقه بالجامعة، وإن العولمة التى كان يسخر منها فى أغنية ساخرة لها تأثير حتمى على مستقبله.

وقبل أن نذكر مجموعة آراء فى الفيلم، من المهم أن نشير إلى أن مشهد حرق العلم قد تمت إضافته أثناء تصوير الفيلم، لأن السيناريو كان مكتوبًا بشكل جاهز دون هذا المشهد قبل أشهر من تصويره، وإنه حسب تطور الأحداث، فإن الفيلم يمكنه أن ينتهى عام ٢٠٠١، أى أن هناك ضغطًا فى زمن الفيلم، حدث من أجل إضافة هذا المشهد، ولا شك أن ميلاد المشهد جاء مع تصاعد مشاعر العداء الشديدة لنتنياهو، حيث وصلت إلى قمتها مع بلوغ نكبة فلسطين عامها الخمسين، هناك احتفالات ضخمة فى إسرائيل، وشعور بإحباط شديد فى الوطن العربى، لذا جاء المشهد متوافقًا مع الشعور العام فى مصر، والعالم العربى.

وقد انعكس هذا فيما ردده أشخاص عديدون من جمهور المشاهدين فى مجلة "فن" فى ٢٤ أغسطس ١٩٩٨، حيث كان هناك باب يقوم فيه مجدى الطيب بأخذ آراء المشاهدين عن الأفلام، ومن بين أربعة شباب صغير، دون العشرين تقريبًا، حيث أكد ياسر عبد الحميد - طالب جامعى - إنه رأى الفيلم يتبنى رسالة وهدفًا عندما يؤكد أن من بين الطلبة المصريين فى الجامعة الأمريكية شبابًا وطنيًا، والحقيقة أن محمد هنيدى جعلنا نشعر فى كل لحظة أن شابًا مثلنا، يتحدث باسمنا ويعبر عن جيلنا ولهذا كان القلق عليه، فى اللحظة التى أحرق فيها العلم الإسرائيلى، وشعرت أن القبض عليه يخنقنى شخصيًا، وهكذا نجح الفيلم فى تقديم السياسة بشكل غير مباشر وذكى للغاية من دون تطرف أو مبالغة.

ويردد الطالب محسن حنفى حول النقطة نفسها: قدم موقفًا واقعيًا عندما أكد أن المسئولين فى أجهزة الدولة منحازون إلى طوائف الشعب فى موقفهم المناهض للعدو الإسرائيلى (مشهد ضابط أمن الدولة).

وقد قدم مجدى الطيب تحقيقًا صحفيًا فى المجلة نفسها، نشره فى ٢٤ أغسطس ١٩٩٨ تحت عنوان: حرق علم إسرائيل.. فاحتجت أمريكا، بمناسبة أن الجامعة الأمريكية قد رفعت دعوى ضد الفيلم؛ لأنه حمل اسمها دون إذن منها، وأشار الكاتب إلى أن المستفيد الوحيد من موقف الفيلم هو إسرائيل، واستند إلى ما قاله مجدى مهنا فى جريدة الوفد أن الفيلم لا يسىء إلى أحد.. لكنه يدين إسرائيل.

اتهام إسرائيل بأنها الجهة المعنية بوقف الفيلم، وليس الجامعة الأمريكية تأكد أيضا على لسان مؤلف الفيلم ـ مدحت العدل ـ بقوله: لقد قدمت السيناريو إلى الرقابة منذ ما يقرب من عام. ولم تحتج الجامعة أو تعترض، ولكنها فعلت هذا اليوم بسبب المشهد الذى يحترق فيه العلم الإسرائيلى وليس لأى شىء آخر، فالفيلم لا يسىء للجامعة إطلاقًا.

ولعل مثل هذه الحملة، والإحساس الوطنى العام، دفع العاملين فى فيلم "فتاة من إسرائيل" إلى عرضه فى هذا التوقيت بالذات، أوائل عام ١٩٩٩، كان نتنياهو لايزال فى الحكم، يصول ويجول عداءً للعرب وشديد التعنت، وتغير عنوان الفيلم من "ظل الشهيد"، إلى "فتاة من إسرائيل"، حيث بدت الخصومة شديدة، وحيث كانت نادية الجندى قد قدمت قبل ذلك بأشهر قليلة فيلمها "٤٨ ساعة فى إسرائيل".

والفيلم ـ كما هو معروف ـ مأخوذ عن رواية قصيرة نشرها الكاتب محمد المنسى قنديل ضمن ثلاث قصص، وكان اسمها "الوداعة والرعب"، وتدور القصة الأصلية فى مصيف فارنا، حيث تفاجأ أسرة مصرية بأن ابنها الوحيد وقع فى حب ابنة الأسرة الإسرائيلية التى جاءت للتصييف أيضا، إذًا، فاللقاء هنا جاء مصادفة، وذلك بعكس الفيلم، الذى ذهبت فيه الأسرة نفسها، المكونة من زوجين، وابنهما الوحيد، إلى فندق طابا (سونستا سابقًا) ولا بد أنهم يتوقعون أن يلتقوا بإسرائيليين فى كل مكان بالفندق، وفى طابا بشكل خاص.

وفى القصة، فإن الأب يقف بكل حزم أمام هذه العلاقة الإسرائيلية المصرية، فسعى إلى أن يئدها، لإحساسه بالوطنية، ولأن أسرته فقدت ابنا لها فى الحرب.

ومثلما حاول فيلم "صعيدى فى الجامعة الأمريكية" الاستفادة من مناسبة سياسية حدثت وقت تصوير الفيلم، فإن "فتاة من إسرائيل" لإيهاب راضى ١٩٩٩ بدأ بوقائع حقيقية عن أحداث نشرت فى الصحف حول قيام قائد إسرائيلى بدفن جثث لجنود مصريين فى الرمال بعد أن قتلهم عنوة، وجعل الفيلم الابن الأكبر أحد هؤلاء الجنود الذين قاموا بعمل حفرة واسعة، تحت تهديد السلاح،

وعن طريق الترصد والإصرار، قام جنود القائد الإسرائيلى بإطلاق النيران على المصريين، فتهاوى الجميع داخل المقبرة الجماعية، وسرعان ما جاءت جرافة إسرائيلية كى تهيل الرمال فوق جثث الشهداء الأبرياء.

الحدث الحقيقى، ماثل فى أذهان المشاهدين، إذًا فلا بد من المشهد الأول أن تتولد مشاعر العداء، وأن تصحو الخصومة القديمة، مهما كان السلام الموقع بين الدولتين، هناك فارق وحيد بين الحادثتين، إنه فى الواقع دار عام ١٩٦٧، وفى الفيلم حدث إبان حرب أكتوبر، لكن الفارق واضح بين الفيلم والرواية، يغير من المناظير السياسية والسينمائية، وإن كان الاثنان يقفان ضد التطبيع بقوة، لكن أمر التطبيع فى الرواية، أسرى، مرتبط فى المقام الأول بزوجين فقدا ابنهما الأول فى الحرب، ويمكنهما أن يفقدا الثانى فى السلام، أما فى الفيلم فإن التطبيع هنا جماعى، أى يرتبط بمجموعة من الأصدقاء والزملاء، اجتمعوا فى إجازة صيف فى فندق طابا، وهناك مواجهة لا بد أن تحدث بين مجموعتين من الطرفين، شباب إسرائيلى، ثم قصة الحب التى ستتولد بين طارق، والفتاة الإسرائيلية.

وقبل أن نتوقف عند الفيلم، يهمنا التعرف على بعض المتاعب الرقابية التى قابلت الفيلم، حيث يتحدث المخرج إلى مجلة "فن" فى ٢٤/ ١١/ ١٩٩٧، أى قبل عرض الفيلم بعامين ونصف وقبل أن يظهر إلى الوجود فيلم "صعيدى". فيقول: لأننا نتوغل فى منطقة فكرية، تقبل الخلاف. حدث الصدام، فى فترة ما مع الرقابة، حيث بينت إحدى الرقيبات رفضها للسيناريو بقولها: لا ينبغى أن نقترب من هذه المنطقة باعتبارها سياسة دولة، إن المسألة لا تتصل بمعايير موضوعية نقيس عليها الرفض والقبول خصوصًا عندما نعلم أن موضوعات كثيرة أخطر ألف مرة فى توجيهاتها من تناول موضوع التطبيع ـ كالبطلات العاهرات. والراقصات الشهيرات، مرت من تحت أيدى الرقابة ولم يحدث لها ما حدث لموضوع بطلته أم الشهيد.

الموضوع إذًا حسب سياسة الدولة العليا، كان ممنوعًا فى فترة، ثم أضىء له النور الأخضر فى فترة أخرى.. وكما أشرنا فى بداية الحديث فإن التطبيع مسألة ثقافية، وموقف مثقفين. وقد تمت كتابة السيناريو للتأكيد على مسألة الموقف

الجماعى من التطبيع، وذلك من خلال مجموعة الأشخاص الذين أقلوا الأتوبيس السياحى لقضاء إجازة صيف سريعة فى طابا..

وهؤلاء الأشخاص يمثلون جيلين بارزين، أحدهما عاش الحروب الأخيرة، ودفع ثمنها غاليا، والثانى ولد فى زمن السلام، ولم يتضح رؤى وأبعاد العداء القديم مثلما كان قبل ثلاثين عامًا على سبيل المثال.

الجيل الأول ليس رافضًا للتطبيع كله، ويمثله طرفان، الطرف المصرى، والطرف الإسرائيلى، المصرى هو الأب عبد الغنى وزوجته، الرجل مدرس تاريخ يحفظ جيدًا أبعاد الصراع السياسى والتاريخى بين العرب وإسرائيل فى المنطقة، وقام بتدريس التاريخ فى مراحل مختلفة، منذ أن كانت إسرائيل هى العدو الأول للوطن العربى، ثم جاءت فترة تم حذف ما يشير إلى العداء من كتب التاريخ، وهذا الأب فقد ابنه فى الحرب، ويعانى من أحزان جمة، بخاصة أن زوجته لاتزال ترتدى ثوب الحداد على ابنها، ولا تزال ملامح الحزن مرتسمة على الوجه.

وبالطبع.. فإن كافة مشاعر العداء القديمة لابد أن تتولد من جديد، عندما يجد الأبوان نفسيهما فى مكان يكتظ بمن يضعون نجمة داوود حول أعناقهم، إنهم قتلة الابن، صاروا يتنفسون الأكسجين نفسه الذى يدخل الصدر سواء فى الفندق، أو المصاعد، أو المطاعم، وهذه المشاهد تجعل ضغط الدم يرتفع لدى الأم، وتصاب بأزمة صحية، ولسنا هنا بصدد تحليل الفيلم فنيا، والوقوف معه أو ضده، فما يطفو إلى السطح يعكس أيضا نبض الأبوين، ومساحة الكراهية التى تتولد بين الطرفين، بخاصة إن ردود الأفعال هنا من قبل عبد الغنى وزوجته، أكثر منها من طرف الإسرائيليين، الذين بدوا كأن المصريين لم يقتلوا منهم أحدًا، فجاءوا للتنزه والمتعة، وقد حاول الفيلم أن يصور مشاعر ومواقف استفزازية من شباب إسرائيلى، يبدون كأنهم أشرار الفيلم، يضعون نجمة داوود حول الأعناق وتلمع عيونهم بالشر والتحفز ضد المصريين.

هذا عن الجانب المصرى الذى عاصر الحرب، والذى لا ينسى المشاعر القديمة، أما يوسف هارفى، فهو أستاذ جامعى عاش الحروب، وهو فى زمن

السلام، يحاول استقطاب الشاب المصرى إلى وطنه، ثم إلى أمريكا من أجل أن يزوجه من ابنته التى أحبته، ويصور الفيلم يوسف كإنسان وحشى، شرس، شيطانى، باعتباره شرير الفيلم، وهى صورة نمطية قديمة ومستهلكة للخصم، أو العدو، ويوسف يلوح للشاب طارق أنه سوف يتيح له فرصة العمل، بعقد مغر، يوافق الابن، ثم قيام الأبوين بمحاولة استعادة الابن ومن هنا يدور الصراع فى الفيلم.

هذان جانبان لا يلتقيان قط، بل إن المواجهة بالكلمات التى تدور بين الطرفين على الشاطئ فى نهاية الفيلم تمتزج بإيقاعات صوتية أشبه بإطلاق المدافع، وتفجيرات القنابل، فهى ليست معركة عادية، بل هى حرب شديدة الأوار، لا تنتهى بين الطرفين، مما يعنى استمرار المواجهة بين الطرفين اللذين لا يكفان عن النزاع.

وفى المقابل، اختار الفيلم نموذجين آخرين مصريين، كان عليهما أن ينظرا إلى العلاقات مع إسرائيل باعتبارها أمرًا طبيعيًا، يجب أن يأخذ مجراه، الأول هو والد أمينة، رجل الأعمال، الذى يتاجر مع الإسرائيليين، ويذهب لعقد الصفقات التجارية، وهو يتعامل باعتبار أن الاقتصاد، بلا قلب، أو ضمير، أو أيديولوجية، أو موقف وطنى، وسوف نرى أن ابنته أمينة، رغم أنها من جيل لم يحارب، وتربى مع السلام، فإنها ضد التطبيع تماما، وأيضا ستكون ضحية لمحاولة اغتصاب يقوم بها الشاب الإسرائيلى.

وفى الفيلم.. فإن أغلب الشباب الإسرائيلى يسعون إلى التطبيع، وعليه فإنهم يجذبون إليهم شابًا مصريًا، يبدو غير مشمئز، يقبل أن يصير صديقًا للإسرائيليين فى مثل سنه، ويبدو غير شاعر بأن هناك شيئًا ذا أهمية فى موضوع الارتباط بصداقة معهم، وهذا الشاب هو الذى سيدفع حياته ثمنًا لموقفه، عندما يصحو إلى أن الخصومة لاتزال موجودة، وأن عليه أن يفعل شيئًا إيجابيًا بعد أن كان مدمنا للكحول والبانجو فكان ارتباطه بالإسرائيليين بمثابة هذيان وتحذير.

نحن إذًا أمام أطراف لاتزال تتصارع، الشباب الإسرائيلى يرون أن هذا الفندق كان ملكًا لهم ذات يوم، وإن عليهم التعبير عن استيائهم، لأنه صار ملكًا للمصريين حسب بنود المعاهدة، أما الشباب المصرى، فإنهم يتغنون بجمال الوطن، ويرددون عبارات فيها استحسان بحلاوة هذا الوطن.

إذًا، فالمواقف العدائية جماعية، بعضها وطنى خالص، له علاقة بالتجربة الخاصة والبعض الآخر ذاتى، أى هناك رواسب الماضى التى تجعل الأب الغنى وزوجته يندفعان لإعادة ابنهما، ولا شك أن طارق يمثل واحدًا من أبناء الجيل الجديد، الذى يمكنه أن يسقط فى الإغراء بسهولة، وأن يوافق على الذهاب مع الفتاة الإسرائيلية التى أحبها، ووالدها الأستاذ بجامعة تل أبيب، والذى يحمل الجنسيتين الأمريكية والإسرائيلية، وطارق بالفعل يركب الزورق معهما، بسبب الحب الذى وقع فيه، مع فتاة جميلة لم تهمها السياسة كثيرًا، بقدر الحصول على حبيبها، لذا فإن طارق قد وافق، وامتثل قبل أن يراجع نفسه ويقفز فى المياه، ويعود إلى طابا.. الأرض المصرية.

وإذا كان لايحسب للفيلم أن أربعة كتاب سيناريو اشتركوا فى صياغته، وتمت عرقلته لبعض الوقت قبل التنفيذ، فإن خروج الفيلم بهذه الصورة، يعنى أن عدم التطبيع قرار جماعى وليس قرارا فرديا، مع اختلاف الوسيلة، فقد تكون ضد طارق لأنه قبل، ولو لجزء من الوقت، أن يمتثل وأن يذهب إلى هناك مهما كانت الإغراءات، ولكن هناك رؤية لكاتب نرى إنه لا بد من المراجعة بعد الوقوع فى دائرة الإغراء.. وقد عبر كاتب الحوار فاروق عبد الخالق عن رأيه قائلاً فى مجلة "فن" فى ٢٤ نوفمبر ١٩٩٧.. إن ظل الشهيد هو الظل المسيطر فعلا على كافة تصرفاتنا على الساحة، فلايوجد رئيس فى مصر، ولامواطن، أيا كان توجهه إلا ويعلم أن ظلال الشهداء الذى سقطوا على امتداد الحروب العربية ـ الإسرائيلية ترفرف على الأجواء. فإذا كنا ننعم بالاستقرار النسبى، فهو ناتج عن هذه الحروب، والحال نفسه إذا كنا نعانى قلقًا نفسانيًا ظاهريًا بين الأجيال، أو تمزقًا اجتماعيًا.. إلخ.. ولهذا فالفيلم يقول ببساطة ماذا يحدث لو اجتمعت فى مكان واحد مع قاتل ابنك؟ فالأحداث تدور حول أم وأب استشهد ابنهما، ونزلا فى

مكان يؤمه أفراد من جنسيات مختلفة، وفجأة اكتشفا أنهما فى مواجهة عائلة إسرائيلية، بل إن ابنهما ـ شقيق الشهيد ـ كاد يتورط فى علاقة عاطفية مع ابنة العائلة الإسرائيلية.

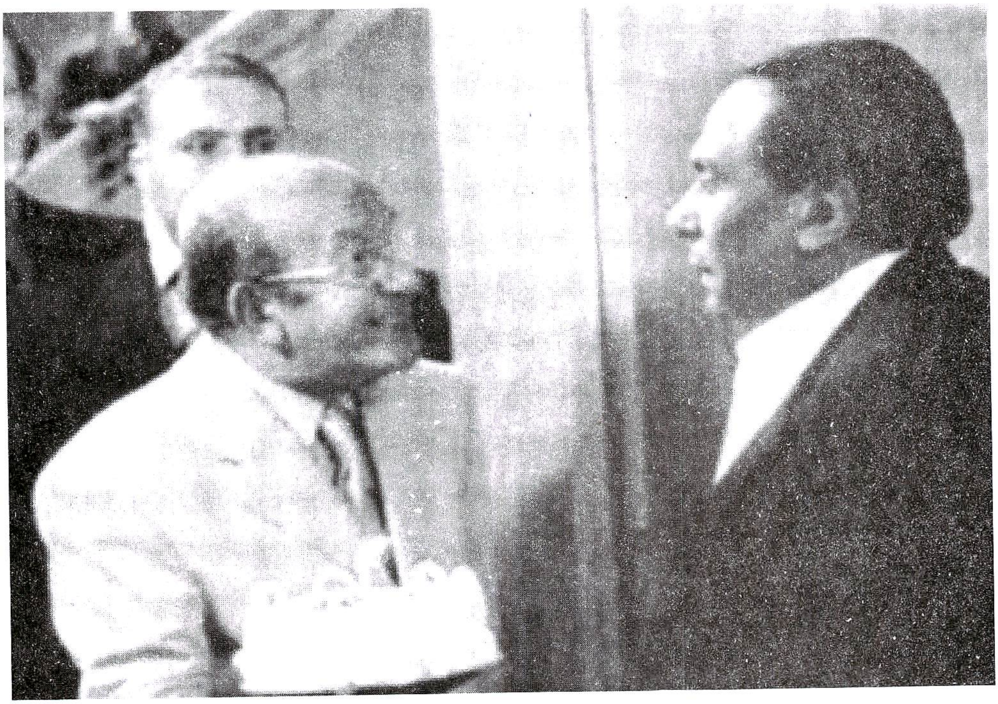
ويستكمل الكاتب حديثه فى الحوار نفسه الذى أجراه معه مجدى الطيب، أنه من المؤكد أن من يوافق على إقامة علاقة بهذا الشكل، لنفسه أن يفرط فى أشياء كثيرة، ويبيع وطنه فى مقابل جسد امرأة وعلاقة جنسية، وكلنا يعرف أن الإسرائيليين بارعون فى اصطياد شبابنا بالجنس والمخدرات، ولايتورعون فى تزويج فتياتهم من مصريين، عساهم يملكون حق العيش فى المكان، وبهذا ينازعوننا ملكية سيناء بشكل شرعى، الأمر الذى يدعونا للحذر وعدم ترك الأمور المحفوفة بالخطر بأيدى المراهقين.

وفى الحديث نفسه، عبر ماهر راضى عن رأيه، وهو المخرج الشاب، الذى أخرج أبوه محمد راضى العديد من الأفلام عن انتصار حرب أكتوبر منها "أبناء الصمت" و "العمر لحظة" وهو أيضا منتج الفيلم، وبدا ماهر راضى ابن الجيل الجديد مشبعًا بآراء ثابتة حول اللاتطبيع مع إسرائيل، فقال: وجدت نفسى مؤرقًا بهذه القضية، وأردت أن أطرح وجهة نظرى فيها، ولم يكن بمخططى، أبدًا إحداث صدمة أو شىء من هذا القبيل، بل أردت أن أقول ببساطة إن الصراع بيننا والعدو موجود وقائم، وسوف يستمر إلى الأبد. فالفيلم يناهض التطبيع على طول الخط.

وفى الحديث نفسه المطول أكد ممثل شاب أيضا من الجيل نفسه، الممثل خالد النبوى الذى أدى دور طارق أن "ظل الشهيد" هو الذى يطارد التطبيع ويناهض فكرة التطبيع، بل يقتلها قتلا، فهو يؤكد ببساطة أن السياسة لها منطقها الذى يتغير، ويتبدل باستمرار، لكن المواقف الحياتية للشعوب ثابتة، ليس فى مصر فحسب، بل فى كل الدول العربية، والحديث عن مصر الرافضة للتطبيع هو حديث عن الدول العربية بأكملها. ازدهرت الأفلام التى وقفت ضد التطبيع، بشكل ما، إبان تولى الليكود الحكم فى إسرائيل، وخفت هذه الحدة إلى درجات أقل عندما تولى حزب العمل، باعتبار أنه مباشر، فى مسألة منح الأرض

للفلسطينيين بعد مفاوضات مجهدة، وأيضًا مد اليد القصيرة إلى سوريا للتفاوض، ولا شك أن الموضوع سيظل ساخنًا سينمائيًا لفترة ربما أطول مما نتوقع.

ولا شك أن عمرو عرفة قد دخل مباشرة إلى موضوع التطبيع بفيلمه الأول "السفارة فى العمارة" عام ٢٠٠٥، حول شريف المواطن المصرى الذى عاش فى بلاد الخليج قرابة ربع قرن، وعاد مطرودًا من هناك لسبب أخلاقى، وعند وصوله إلى العمارة التى يسكن فيها يعرف أن الشقة المجاورة له مباشرة قد صارت مقرًا للسفارة الإسرائيلية فى مصر. وشريف ليس مواطنًا مسيسًا إلا أنه يتحول إلى رفض أية علاقة له مع جاره، ويحدث ذلك بالتدريج، فهو يشتم السفير فى المصعد دون أن يعرف هويته، وتحاول مباحث أمن الدولة أن تجعله محايدًا، وهو فى أحد المشاهد يرى أن كل الأطراف على حق، ويقع فى حب فتاة يسارية ترفض، هى وأسرتها كل أشكال التطبيع كما أن الصبى الفلسطينى الذى يعتبره صديقًا وابنا يموت أثناء اشتراكه فى ثورة الحجارة، ويشعر شريف بخطر الصهاينة على شقته فيطردهم منها. بعد أن وافق على أن يدخلوا إليها أثناء حفل استقبال، وفى النهاية يتحول إلى بطل قومى ضد التطبيع.





السفارة فى العمارة




العصابة

## الفصل السادس والعشرون

# حسنى مبارك

حسنى مبارك هو الرئيس الوحيد الذى ظهر على الشاشة وقام بالتمثيل أمام الكاميرا. حتى وإن كان الدور الذى جسده، هو دوره فى الحياة الوظيفية، حين كان مدرسًا فى كلية الدفاع الجوى عام ١٩٥٦، الفيلم هو "وداع فى الفجر"، إخراج حسن الإمام من بطولة شادية ويحيى شاهين. وفيه جسد كمال الشناوى دور ضابط فى القوات الجوية، وفى أحد المشاهد تتلقى مجموعة من الضباط التدريبات والتعليمات من قائدها المباشر، ويقوم الضابط بالشرح والتحدث إلى ضباطه، إنه حسنى مبارك، يبدو كأنه لم يتغير كثيرًا عن الصور التى اعتدنا أن نراها له طوال عقود من الزمن، وقد ظهر مبارك أيضا كقائد فصيلة فى مشهد عابر من فيلم "حظك هذا الأسبوع" لحلمى رفلة ١٩٥٣ فى استعراض عسكرى باسم "عاش جيش الوطن"، وكان يقوم بقيادة فصيل عسكرى، كما سنراه لاحقًا عام ١٩٧٨ فى فيلم "العمر لحظة" كقائد للقوات الجوية يقدم خطته العسكرية.

صورة أى حاكم، لا بد أن توجد فى الأماكن الرسمية فى الأفلام المصرية ومن بعدها عبد الناصر والسادات معلقة على الجدران، فى الأماكن الرسمية فى الأفلام المصرية، وفى عهد حسنى مبارك، لم نلحظ هذه الظاهرة بشكل واضح فى السنوات الأولى لتوليه الحكم، إلا أنه ابتداء من مطلع التسعينيات من القرن الماضى فإن صورة الرئيس السابق بدأت تعلق على الجدران، مع اختفاء صور لأنور السادات، وقد لوحظ أن حجم صورة الرئيس تتنامى مع مرور الوقت، فبدأت تحتل أكبر مساحة من الحائط، خلف شخصيات الفيلم، والمتابع للأفلام التى تم إنتاجها طوال عقدى التسعينيات، ثم العقد الأول من القرن الحالى، سيلاحظ أن الصور الرئاسية كانت موجودة بشكل واضح، قد يصل فى بعض الأحيان إلى المبالغة، سواء فى الأفلام العادية، أو تلك التى تتسم بصبغة سياسية مثل فيلم "كراكون فى الشارع".

وقد بدأت السينما تتحدث إلى الرئيس بشكل مباشر، باعتباره الملجأ الأخير لحل مشكلات المواطنين، فهو فى فيلم "كراكون فى الشارع" الذى رأى أحوال المواطنين، ووافق على أن يقوموا ببناء مساكنهم الجديدة فى الصحراء.. إلا أن محمد راضى يعتبر أول من تحدث مباشرة إلى رئيس الجمهورية فى فيلمه "موعد مع الرئيس" عام ١٩٩٠، فالمخرج هو صاحب الرؤية السينمائية للفيلم، الذى يدور بين مجلس الشعب، وأحد المناطق الشعبية القريبة من حى القلعة، ثم الرئيس الذى ستذهب إليه ماجدة عضو مجلس الشعب لعرض ما لديها من الوثائق تدين عددًا كبير من المسئولين الإداريين والسياسيين، لقد رأى الفيلم أن حل المشكلة هى فى توصيل الوثائق إلى الرئيس، ففى ظل سياسة الانفتاح الاقتصادى تتمكن إحدى شركات البناء من رشوة بعض المسئولين، ومقابل الحصول على تصريح بإزالة المساكن فى الحى الشعبى بأكمله لإقامة أبراج سكنية مكانه، يحقق للشركة مكاسب بالملايين، تتبنى ماجدة عضو مجلس الشعب عن الدائرة التى تقع فيها المشكلة والدفاع عن أهل الحى من الطرد لإزالة مساكنهم القديمة، ولكن المسئولين يقصدون لعرقلة جهودها، يتصادف أن يشاهدها رئيس الجمهورية أثناء مناقشة المشكلة، عن طريق البث التليفزيونى،

فيحدد موعداً لمقابلتها فى أسوان، تسافر ماجدة بالقطار إلى أسوان، ومعها المستندات التى تدين العديد من المسئولين الكبار الفاسدين فى الدولة، لكنها تتعرض لمحاولات من المسئولين المنحرفين لسرقة تلك المستندات داخل القطار، إلا أن محاولاتهم تبوء بالفشل، وتنجح ماجدة فى الوصول بالمستندات إلى مقر رئيس الجمهورية ليتسع الأمل فى إنقاذ حى بأكمله.

فى أوج مجده السياسى، نظرت السينما إلى الرئيس نظرة مليئة بالثقة والإعجاب، ورأت فيه مفتاحًا لحل المشكلات التى تخص المواطنين، والتى تقابلهم، ورأت السينما من خلال هذا الفيلم وغيره أن رئيس الدولة، هو المرفأ والملجأ للمواطن العادى، واعترفت السينما أن الكثير من كبار المسئولين فى هذه الفترة من الفاسدين، ولم يكن بإمكان السينما الإشارة إلى أن الرئيس فى تلك الأونة يساند هؤلاء المنحرفين.

وقد أعطت السينما للرئيس مكانة اجتماعية فى أفلام عديدة، وحاولت الاقتراب من الجانب الإنسانى بالإضافة إلى المكانة السياسية، وقد بدأ ذلك بوضوح فى فيلم "جواز بقرار جمهورى لخالد يوسف ٢٠٠١، والرئيس هنا مدعو لحضور حفل زفاف فى حى شعبى، ليتوج قصة حب بين ريهام وعمر الذى أرسل له دعوة لحضور الحفل، فيوافق الرئيس، ويبدأ رجال الدولة بترتيب كافة الإجراءات الأمنية، والمراسيمية الخاصة بحضور رئيس الدولة حفل الزفاف، والرئيس المشار إليه هنا هو حسنى مبارك، وليس أى رئيس، مثلما رأينا فى أفلام أخرى، فالفنيون فى الفيلم يضعون وجه مبارك على الشخص الذى يحضر الحفل، وفى أغلب المشاهد التى تخص الرئيس، فإنه يظهر من الخلف، إلا أن الرئيس موجود على مائدة الحديث طوال أحداث الفيلم، ويشكل حضوره الكثير من المشكلات، وشحذ الهمم وتجهيز العرائض، وتنظيف الطرق وإنارة الشوارع، وجعل المناطق التى سوف يمر بها الرئيس بمثابة أماكن نموذجية، والفيلم عن عمر الذى يستعد للزواج بـ "ريهام" التى تتفاخر بمعارف والدها من علية القوم، مما يدفع عمر إلى أن يجاريها فى التفاخر، فيوجه دعوة إلى الرئيس لحضور حفل الزفاف، ويوافق الرئيس على الحضور، وتبدأ الاستعدادات الأمنية اللازمة،

يعمل عمر موظفا فى أرشيف وزارة الخارجية، أما ريهام فتعمل موظفة فى وزارة السياحة، وتبعا لقرب حضور الرئيس فإن حارة ميمون القرد بقلعة الكبش، تتحول بين يوم وليلة إلى مكان حضارى، ويبدأ السكان فى صياغة شكاويهم لحل مشكلاتهم، ويدخل المكان، والناس الذين يعيشون فيه، إلى دائرة الضوء، والاهتمام، وتأتى قنوات التليفزيون لتصوير المكان.

تبدو زيارة الرئيس المرتقبة كأنها قد غيرت مصائر الأشخاص، والأماكن التى يعيشون فيها، حيث يحصل والد عمر الذى يعمل كومبارس فى السينما، على دور مهم فى الفيلم القادم، رغم أن المخرج طرده. وعندما يتم تغيير المكان إلى فندق فخم، فإن رجال المحافظة يخلعون الأشجار المزروعة، وينزعون أعمدة النور التى تم تركيبها بهذه المناسبة، ثم تعود إلى مكانها مرة أخرى، عقب عودة الاحتفال إلى الحى نفسه، وسط أزمة عاطفية بين العروسين المرتقبين ساعدت فى كشف درجة عواطف كل منهما، وفى نهاية الفيلم، فإن الرئيس يحضر حفل الزفاف وحده، بدون زوجته، وسط احتفال شعبى.

وقد شجع هذا النوع من الأفلام السينمائيين أن يقحموا شخصية الرئيس فى أفلام أخرى، واستخدام اسم "الرئيس" فى أفلام عديدة، وقد تباينت الصور من فيلم إلى آخر، فى "عمارة يعقوبيان" لمروان حامد عام ٢٠٠٦، يردد كمال الفولى الأمين العام للحزب الوطنى أن المبالغ التى استلمها من أحد المرشحين لمجلس الشعب، أو كإتاوة على ممارسة أشخاص معا للعمل السياسى، لا تذهب إلى الفولى وحده، ولكن إلى آخرين، وفى الرواية، فإن هناك إشارة واضحة إلى أن "اللى فوق: يشارك فى هذا النوع من النشاط، أما فى الفيلم، فتوحى عبارة الفولى أن الآخرين يشاركونه المبلغ، أن هناك من هو أعلى منه سياسيًا يفعل ذلك.

وفى السنة نفسها، قدم على عبد الخالق فيما بالغ الجرأة عن الرئيس، دون تسميته، وكان الاسم المقترح للفيلم هو "ظاظا رئيس جمهورية"، ثم الاكتفاء باسم "ظاظا"، وهو أقرب إلى أفلام التخيل السياسى، فرئيس الجمهورية هنا، يجسده كمال الشناوى، رجل بالغ الهرم، وقد دبت فيه الشيخوخة بكافة أظافرها، ورغم ذلك فإنه يرشح نفسه مجددًا لمنصب الرئيس ليبقى طيلة العمر فى هذا المنصب.

ومثلما فعل مبارك فى انتخابات ٢٠٠٥، أن حاول أن تكون هناك انتخابات بين أكثر من طرف، كأنما الانتخابات بشكلها الجديد هى الديمقراطية الحقيقية، لذا فإن الرئيس العجوز الأشبه بمبارك، يفتح باب الترشيح لأشخاص آخرين، كى يثبت أنه ديمقراطى، والغريب أن اللعبة تصبح حقيقة، وتصدم الرئيس المخضرم العجوز، ففى المناظرة الشكلية بين الرئيس المرشح، والمرشح الشاب، يكون هم هذا الأخير هو الحصول على رضاء الرئيس وأن يخصص له شقة ليسكن فيها مع زوجته وأمه، فكل آمال ظاظا هى الحصول على شقة، ويكتشف الرئيس العجوز أن الديمقراطية الجديدة أزاحته، وأن ظاظا حل مكانه، وسرعان ما سيختفى هذا الرئيس من الأحداث، لنرى كيف يتصرف الرئيس الجديد، فهو يفكر فى الشعب، ويجبر الوزراء والمسئولين على التنكر والنزول إلى الشارع كى يقبض على ضابط يعذب متهمًا، ويهجم على الغرز والأوكار، كما أنه يتعامل ببساطة شديدة مع رؤساء الدول الذين يزورون بلده، وهو يطلب من السفير الأمريكى شراء أسلحة نووية من بلد آخر، وعند عودته من شراء الأسلحة يدبر السفير الأمريكى مؤامرة، حيث يطلق شخص النار على ظاظا، فتصيب كتفه.

نقول إن الفيلم لجأ إلى الخيال السياسى، وذلك بإيعاز أن ما يحدث ليس له مكان فى مصر، بل فى بلد وهمى آخر، لذا، فإننا لن نرى معالم القاهرة فى الفيلم، عكس ما سوف نرى فى فيلم "طباخ الريس" لسعيد حامد ٢٠٠٨، حيث إننا أمام رئيس، جسده خالد زكى، يبدو فى أحداث الفيلم الإنسان العاقل المتزن المتفانى فى عمله، ويلقى الفيلم اللوم فيما أصاب الشعب من أحوال سلبية على الحاشية التى تحوط بالرئيس، وتبدو الديكورات الخلفية فى المشاهد فى القاهرة نفسها، بما يوحى أن الطباخ هنا يعمل فى خدمة رجل أقرب إلى مبارك فى سماته.

والبطولة فى الفيلم منقمسة بين متولى الطباخ الماهر، وبين رئيس الجمهورية الذى سوف ينزل المدينة فى اليوم الذى تم فيه عمل حظر تجول، فالتقى بالطباخ، وأكل من طعامه، ثم سيقوم هذا الطباخ بالعمل فى قصر الرئاسة، بعد أن يصل الطباخ الرسمى إلى سن الاستيداع.. إذًا، متولى يمتلك فى البداية كشكًا لبيع

الأطعمة فوق أحد الأرصفة، يعيش مع زوجته انشراح، وهو موضع استشارة فى شئون الطبخ من سيدات الحى، أما الزوجة، فهى نشطة اجتماعيًا، ذات يوم، ينزل رئيس الجمهورية إلى المدينة، ويجدها خاوية، حسب تعليمات مساعديه، يقابل متولى ويأكل من طعامه الشعبى، دون أن يتعرف عليه، وفيما بعد يتم اختيار متولى ليعمل طباخًا للرئيس، ومع مرور الوقت، يصبح الطباخ محلا لثقة الرئيس ويقوم متولى بنقل الأخبار الخاصة بأحوال الشعب إلى الرئيس. الذى يعرف ما لم يكن يعرفه من قبل عن أحوال الناس، ويبدو الرئيس هنا ذكيًا، وطيبًا، ومخلصًا، ولذا، فإنه يقوم بعزل مستشاره الذى اعتاد أن يبلغه أن الأمور فى أحسن أحوالها، وفيما بعد يبدأ الرئيس بزيارة منزل طباخه، ويقابل زوجته المعارضة، ويبدأ فى اكتشاف الكثير من أمور الرعية.

اعترف الفيلم هنا أن الرئيس يعيش فى قصر عاجى بعيدًا عن هموم شعبه، وأن الحاشية التى تحوطه هى التى تحكم، وهى التى تبلغ الرئيس أن كل شىء على ما يرام، كأنما الرئيس غض لا يعرف كيف تسير الأمور، ولا كيف تدير الحكومة شئون الرعية.

ولا شك أن الدور الذى جسده عادل إمام فى مسرحية "الزعيم" قد ساعد فى تشجيع السينمائيين على الاقتراب من الرئيس إلى أقرب مساحة ممكنة، سواء بتذلفه، أو انتقاده فى أقرب الحدود، وقد أتاحت الرقابة الفرص لعمل مثل هذه الأفلام، طالما أنه ليست هناك إشارة سلبية إلى الرئيس، كما كانت السينما تحاول الابتعاد عن مسيرة الرئيس دوما.. خاصة فى مسألة الانتقاد.

وقد حاول خالد يوسف أن يؤرخ لعصر حسنى مبارك فى فيلمه "دكان شحاتة" حيث ولد شحاتة فى أواخر عام ١٩٨١، وهى السنة التى تولى فيها مبارك الحكم، وقد ارتبط ميلاد، ونمو شحاتة بهذه السنوات الثلاثين التى حكم فيها مبارك مصر. وتوقعنا أن نعيش أحداثًا سياسية، ونرى ماذا جرى فى هذه السنوات على كافة المستويات الاجتماعية والسياسية من خلال دكان الفاكهة الذى أسماه صاحبه باسم ابنه الأقرب إلى قلبه، والغريب أن خالد يوسف اهتم فى المقام الأول، بالصراعات التى قامت بين شحاتة، وأخوته، عقب وفاة أبيه، وبخاصة قيام

الأخ الأصغر بالزواج بالفتاة التى أحبت شحاتة، وأخلصت له، وبذلك فإن الأحداث الاجتماعية، ابتعدت بالفيلم، عن الصورة التى تخيلناها فى بداية الفيلم.

فى فيلم "الدكتاتور" لإيهاب لمعى، رأينا صورة قريبة جدًا من الواقع، فرغم أن قصة الفيلم تدور فى دولة بمبوزيا، فإن الدكتاتور هنا لديه ولدان، مثل الرئيس مبارك، إنهما توأم، الدكتاتور يبطش بمن يرفض أو يعترض على أوامره، ويخشاه الجميع، ويرث الولدان هذه السطوة، ولكل من ولديه سلوكه، فأحدهما يهتم بالاقتصاد، وجمع المال، أما الثانى فإنه يهتم بالنساء والسياسة، الدكتاتور يدعى شنن. أما الابن الذى يعمل فى السياسة، فهو يتصرف بشكل غير مسئول يسمى عزيز، يحب النساء، ويعيش أغلب أوقاته فى لهو، يتلذذ بتعذيب شعبه، ويجعل حياته مليئة بالمشكلات، فهو يتصور أن هناك انقلابا سوف يقوم ضده، ولذا فإنه يبطش بمن حوله ولا يثق فى أحد، ويقوم دومًا بتغييرهم حتى يحدث انقلاب فعلى، ويطالب الشعب بإعدامه بعد محاكمته.

إذًا، الإخوان عبارة عن وجهان لشخص واحد، أحدهما مهتم بالبلد، والآخر مهتم بالعلاقات النسائية، مما جعل الأب يدرك أنه إذا تمكن من تغيير شخصية أحدهما وجعله أفضل خلقًا، ووطنيًا، فإنه سوف يدور صراع ومنافسة بين الطرفين ولا شك أنه بعد سقوط النظام السياسى السابق، ورغم، دائرة الفيلم فنيًا، فإن القنوات الفضائية راحت تعرض الفيلم مرات عديدة، كأن الفيلم صور واقعًا يحدث فى العديد من البلاد العربية، وعلى رأسها مصر.


هانى رمزى
حنان ترك
حسن حسنى
جواز
بقرار جمهورى
إخراج
خالد يوسف
محسن الجلاد
محمد رمزى
www.egyfilm.com






ظاظا

## الفصل السابع والعشرون

# قضايا عربية

لم تقف السينما السياسية فقط فى مصر عند حدود الوطن الصغير لمناقشة قضاياه. بل تخطت الكاميرا تلك الحدود، وقامت بمناقشة العديد من القضايا الوطنية، ذوات الصبغة السياسية، ورأينا العديد من الأفلام حول. ما كان يجرى فى الجزائر، واليمن، وسوريا، ولبنان، وفلسطين وغيرها.

ومن الملاحظ أن هذا النوع من الأفلام قد ازدهر إنتاجه إبان حركات التحرر الوطنية العربية، والتى ساندتها ثورة يوليو واعتبرت من إنجازاتها المهمة، وقد كشفت هذه الأفلام عن وقوف مصر إلى جوار شقيقاتها العربيات بدرجات مختلفة، وفى بعض هذه الأفلام كانت مصر تساند الحركات التحررية، مثل مساندة جبهة التحرير الجزائرية، ومنظمة التحرير الفلسطينية، والسودان، ووقفت إلى جوار ثورة اليمن التى قام بها عبد الله السلال. كما أن مصر تأثرت بثورات الربيع العربى وأثرت فيها، وسوف يبدو ذلك واضحًا فى أفلام مستقبلية.

وقد عكست هذه الأفلام سياسة مصر الخارجية فى فترة ما بعينها، أو فى النصف الثانى من القرن العشرين بشكل عام. وإذا كنا خصصنا الحديث عن قضية فلسطين فى الفصل الرابع، فإنه من المهم فى البداية تناول موضوع السودان، الذى كان قطعة من مصر حتى بداية الخمسينيات، وقد عكست بعض الأفلام، غير السياسية، هذا المنظور مثل فيلم "زينب" لمحمد كريم ١٩٥٢، حيث يذهب إبراهيم إلى السودان كجندى مصرى وكأنه فى الوطن نفسه.

أما فيلم "مصطفى كامل" ١٩٥٢ فإنه فى أثناء محاكمة على كامل، شقيق الزعيم يوجه إليه الإتهام بأنه شارك فى تمرد دنقلة، والثورة المهدية، عرفتها السودان عام ١٨٩٩، فإذا بعلى يردد بكل حماس:

- أنا أكرم لى أروح أحارب فى السودان برتبة نفر، أنتو حاولتو تضربوا السودان بأياد مصرية، لكن حيفضل أبناء وادى النيل رمزًا للوحدة.

ثم يهتف بكل حماس داخل المحكمة العسكرية : تعيش وحدة أبناء النيل.

وإذا كان ذهاب إبراهيم إلى السودان ضمن الجيش المصرى، مجرد ذكر حالة فقط، فهو ليس منظرًا سياسيًا فى الفيلم العاطفى المعروف، لكن لا شك أن موقف على كامل يعكس رؤية سياسية لما يدور فى السودان، ومساندة من المصريين للثورة المهدية.. هذه الثورة التى لم يتناولها أى فيلم مصرى، لكن فيلمًا بريطانيًا صور فى مصر عام ١٩٦٦ بعنوان "الخرطوم" لبازيل ديردن كشف وجهًا سلبيًا للثورة المهدية دفع الرقابة المصرية إلى منعه. كما حدث ذلك أيضا فى الفيلم الأمريكى "الريشات الأربع" ٢٠٠٦.

ونحن نذكر هذا النموذج، للتأكيد أن السينما الأمريكية قد دخلت المنطقة العربية بأفلام سياسية عديدة منها "الهروب إلى الظهران" عام ١٩٦٣ بطولة يول براينر، وإلى الأردن وسوريا من خلال "لورانس العرب" وإلى الكويت من خلال أفلام عديدة عن حرب الخليج ومنها "ثلاثة ملوك" عام ٢٠٠٠، وإلى مصر من خلال فيلم عن قصة الثورة بعنوان "عبد الله الكبير"١٩٥٦، وإلى

الجزائر فى "القيادة المفقودة" ١٩٦٧، وبالطبع عشرات الأفلام عن صراع العرب مع إسرائيل.

أى، إنه كان للسينما المصرية الحق فى مناقشة أحوال جيرانها فى أفلام سينمائية، وعلى كل فأغلب التجارب مهمة وتستحق الوقوف عندها. ولعل فيلم "جميلة" هو الفيلم السياسى الوحيد فى تاريخ السينما المصرية التى تدور كل أحداثه فى الجزائر، بصرف النظر عن مكان تصويره، كما أنه الفيلم الأوحد الذى كل أبطال قصته من الجزائريين، والفرنسيين، دون أن تكون هناك شخصية مصرية واحدة ضمن الأحداث، وهو عن قضية جزائرية، وذلك عكس كل الأفلام التى صورت أجزاء منها أو كلها خارج مصر.

والفيلم الذى عرض فى عام ١٩٥٨، تم إنتاجه لمناصرة الثورة الجزائرية فى عيدها الرابع، وهى التى اندلعت فى نوفمبر ١٩٥٤، وكانت هذه الثورة قد أبرزت أبطالها، مثل أحمد بن بيللا، وبومدين، وبوتفليقة، وأيضا من النساء جميلة بوحريد. وقد جاء إنتاج الفيلم ليواكب حركات وطنية عربية متلاحمة، ففى مصر قامت وحدة سياسية بين مصر وسوريا، وفى العراق قامت ثورة عبد الكريم قاسم ضد نورى السعيد، وفى العديد من البلاد العربية كانت الدول تستعد للاستقلال من آثار العدوان الثلاثى.

وفى هذه الفترة ترددت أغنيات وطنية تناصر شعوب العرب المتحررة، منها أغنية "شعب الجزاير" لعبد الحليم حافظ، إذن فلم يأت فيلم "جميلة" ليوسف شاهين من فراغ، ولعله أول فيلم يحمل أبعاداً سياسية لمخرج سوف يهتم بمناصرة عبد الناصر، والوقوف إلى جواره، بداية من تسمية فيلم "الناصر صلاح الدين" ومرورا بأحداث مهمة فى "فجر يوم جديد"، و"العصفور"، وغيرها.

وجاءت أهمية "جميلة" أنه فيلم ظهر فى زهوة الثورة، وهى ثورة المليون شهيد كما سميت لكثرة الضحايا من الأبطال، والأحداث بدت دامية بالكفاح المسلح وبين القمع الذى يمارسه الفرنسيون المحتلون. حيث شهد حى القصبة مواجهات من رجال جبهة التحرير الوطنى تساعدهم النساء منهن "جميلة" وذلك فى شهر

سبتمبر ١٩٥٧ ومن الواضح أن الأحداث وجدت أثرها لدى الممثلة المنتجة ماجدة فتحمست لعمل فيلم عن "جميلة" بعد أن تم القبض عليها.

الفيلم كتب ليجعل من "جميلة" جان دارك العربية. فهى فتاة بكر، صغيرة، وبريئة، تهب حياتها من أجل مقاومة المستعمرين، وإخراجهم من وطنها، فلما تم القبض عليها، حاول الفرنسيون إقامة محكمة صورية لها، قبل الحكم عليها بالإعدام، وبالفعل.. فإن جميلة تردد للقاضى أثناء محاكمتها، إنهم - أى الفرنسيون - نسوا مافعلته جان دارك قبل أربعة قرون من أجل وطنها.

وبالفعل، وبصرف النظر عن تفصيلات خاصة فى حياة كل من جان دارك وجميلة فإن نقاط تشابه عديدة تجمع بين الاثنتين، ولا شك أن هذه نقطة ذكية لصناعة بطلة عربية تخاطب عقلية الفرنسيين الذين يفخرون ببطلتهم. وفى هذا الجزء من الفيلم يتم التأكيد على الوحشية الداخلية للفرنسيين، وقد تم اقتراح عمل محاكمة صورية لجميلة، امتلأت فيها القاعة بأشخاص يتعاطفون مع فرنسا يرددون كالجوقة كلمات تؤيد القاضى فى أدائه، بأنه يجب إعدام جميلة (مثلما حدث أيضا لجان دارك). أما هى فتحاول أن تدافع عن نفسها بكل ما تملك، وترفض المحامى الذى استجلبته المحكمة، وتردد أنها فى انتظار محام قادم من فرنسا، حتى يصل المحامى فرجيس، والذى يكشف مواقف المحكمة، وهذا المحامى يتعرض لأكثر من محاولة اغتيال، بل إن كافة الشهود الذين طلبهم قد ماتوا فى حوادث ملفقة.

وبعد أن يتم طرد المحامى، فإنه يصدر حكم بإعدام جميلة، ويعاود بيجار تعذيبها، ويسمع أخوها، وبقية المساجين أناتها وهى تتألم، ويتساءل أخوها، كيف أقف إلى جوارها، فيردد عجوز سجين أغنية وطنية جماعية الجزائر بلادنا، تنتقل كلماتها بين الزنازين، ويحاول إسكات المساجين، لكن الأغنية تتردد فى أروقة السجن كله، ثم تنتقل إلى الشوارع.. ونرى فى الكادر صورة لجميلة تنتظر الإعدام.

ومن الواضح أن الفيلم تم إنتاجه وجميلة فى السجن، فمن المعروف أنه قد صدر عفو عنها، وخرجت من السجن بعد تحرير الجزائر، فزارت مصر، والتقت بالفنانة ماجدة.

نحن أمام فيلم سياسى عربى فى المقام الأول تمت صناعته إبان أحداث جزائرية ساخنة للغاية، وذلك أشبه بما حدث فى فيلم "بورسعيد"، وكانت الأغنية الجماعية أشبه بما سيحدث فيما بعد فى فيلم وطنى آخر، "عمالقة البحار" للسيد بدير فكان بذلك منشورًا سياسيًا سينمائيًا على المستوى العربى، من أجل مناصرة ثورة الجزائر، وقد أوضح المخرج بشجاعة رؤيته للأحداث فى تلك الفترة ومنظوره السياسى، وهذا يفسر بجلاء، لماذا جاء الفيلم على هذا النحو، منشورًا موجهًا إلى العالم للتضامن مع الثورة الجزائرية من أجل الحرية والاستقلال.

لكن، يحسب للفيلم فى المقام الأول أنه حاول صناعة چان دارك عربية - كما ذكرنا، وإذا كانت جان دارك قد ادعت أن قوى سماوية قد وقفت إلى جوارها، فإن جميلة اعتمدت على قوة إيمانها بقضية وطنها، وأهمية الفيلم فى أنه جعل من بطلته شخصا واحدا، تتبعه فى نضاله منذ بدايتها كطفلة وحتى صدور الحكم بإعدامها، ولكننا نعرف أنه لم يتم تنفيذ حكم الإعدام، وقد ردد أحد الأشخاص فى الفيلم إنه يجب عدم قتلها فى السجن حتى لا تكون چان دارك، وهى العبارات نفسها التى سمعناها فى أفلام عن چان دارك، وآخرها الفيلم الفرنسى الذى قدمه لوك بيسون عام ١٩٩٩ أى بعد إنتاج فيلم "جميلة" بأكثر من أربعين سنة.

وسوف يحسب لماجدة أنها كانت دومًا مؤمنة بمثل هذا النوع من الأدوار، ولذا تكرر ظهورها فى أفلام أخرى. بعضها يرتبط بحديثنا عن فيلم آخر من النوعية نفسها التى ناصرت سياسات عربية، ثورة مثل "ثورة اليمن" لعاطف سالم ١٩٦٦ وأيضًا القضية الفلسطينية.

والجدير بالذكر أن السينما المصرية قدمت فيلمين عن اليمن. الأول فيلم غنائى بعنوان "منتهى الفرح" لمحمد سالم حول عودة أول فوج من الجنود المصريين من اليمن، والاستقبال الشعبى، لهم فى قطار ملىء بالجنود، واحتفال الفنانين

بهذه المناسبة، فصعدت شادية إلى القطار تغنى، وجاء محمد عبد الوهاب إلى حفل زفاف أحد الجنود العائدين للمشاركة فى الغناء، كما غنى أيضا كل من فريد الأطرش وصباح وآخرون.

وقد خلا الفيلم من أجواء السياسة، وصبغ بالغناء والاستعراض، وهو نوع من الأفلام برع المخرج فى تقديمه مثلما قدم فى فيلمه السابق "القاهرة فى الليل".

لكن فيلم "ثورة اليمن" كان سياسيا فى المقام الأول، وقد بدا مختلفا بعض الشىء باعتبار أنه فيلم عن ثورة خارج مصر، مثل فيلم "جميلة بوحريد" الجزائرى الأحداث، وليست هناك أية إشارة إلى أى شخصيات غير جزائرية، وإذا كان المذيع أحمد سعيد قد راح يردد بعض كلماته الحماسية عن ثورة الجزائر فى بداية الفيلم، فإن هذه العبارات قد زادت من المباشرة، أما فيلم "ثورة اليمن"، والعنوان أيضًا مباشر فقد بدأت أحداثه فى القاهرة، من خلال شاب يمنى يدرس بجامعة القاهرة يسمى منصور (حسن يوسف).

والجدير بالذكر أن الفيلم مأخوذ عن رواية مسلسلة نشرها صالح مرسى فى مجلة "صباح الخير" عام ١٩٦٤ أى فى قلب الأحداث الساخنة. أما الفيلم الذى عرض فى ٢٣ مارس ١٩٦٦ فإن الناس شاهدته، ولا يزال فى اليمن جنود مصريون، فمن المعروف أن الجنود ظلوا هناك حتى قامت حرب ١٩٦٧، وقد اشترك فى كتابة السيناريو كل من صالح مرسى، وعلى الزرقانى وعلى عيسى، أنتجته المؤسسة العامة للإنتاج السينمائى العربى (فيلمنتاج).

وعودة منصور إلى اليمن جاءت بعد اثنى عشر عاما من الإقامة فى القاهرة لاستكمال الدراسة، وقد حصل على الماجستير فى العلوم التكنولوجية، وعندما تصل الطائرة إلى مطار صنعاء يجد منصور نفسه أمام مستشار الملك، الذى كان قد طلب الإذن من المحاكم بهبوط الطائرة التى تحمل على متنها شابا تلقى علومه فى القاهرة.

وسرعان ما نفهم أن وصول شخص تعلم فى القاهرة يمثل خطرًا على الحاكم اليمنى، باعتبار أن مصر كانت مصدرًا لتصدير الثورات فى تلك الآونة، لذا فإن

الإمام أحمد حميد الدين (صلاح منصور) يطلب من مستشاره مراقبة الوافد الجديد، وفى المطار يكون الشيخ صمود (حسن البارودى) فى انتظار الابن ويتضح أن أى شىء لا يتم إلا بإذن الإمام، حسبما يرى الفيلم، فليس فى إمكان الأب أن يذهب بالابن إلى قريته (قبيلته) إلا بعد أن يأخذ الإذن من الإمام.

وفى طريقه إلى قصر الإمام، يفاجأ منصور بحالة الفقر المدقع التى يعيشها الناس، كما يتعرضون لإهانات رجال الحاكم، هذا الحاكم الذى يصور نفسه للناس كأنه مبعوث الرب على الأرض، وهو يستخدم أساليب عديدة لإثبات قدراته الخارقة، من أجل أن يقدسه شعبه، ولأنه يضع حزامًا حديديًا حول صدره فإنه ينجو من محاولة اغتيال، ويزعم أمام الشعب أن يد اللّه هى التى قامت بحمايته.

ويستخدم الإمام الشيخ شعلان من أجل مقاتلة قبيلة الشيخ صمود. وهو يفرض عليها ضرائب باهظة، وعندما يصل منصور إلى بلدته، يقابل خطيبته آمنة (ماجدة) ويستعد الجميع لإقامة مراسيم الزواج، لكن فى أثناء حفل الزفاف، فإن رجال الشيخ شعلان يهجمون، فيموت الشيخ صمود، وزوجته وأغلب أبناء القبيلة، ويجرح منصور قبل أن تنقذه آمنة، وتصحبه إلى قبيلة صديقه.. بينما يقدم الشيخ شعلان جثة شخص آخر للإمام على أنه منصور.

وينضم منصور إلى مجموعة ثورية يقودها حراس (صلاح قابيل)، تحاول زرع الأفكار الثورية لدى أبناء الشعب، بيما تتم عدة محاولات لقلب نظام الحكم ضد الإمام، ويقدم الفيلم شخصية بال (عماد حمدى) رئيس لخلية إحدى الفرق العسكرية، وهو أحد الرجال المقربين من الإمام، وفى الوقت نفسه هو رئيس لخلية سرية ثورية، لكنه يحتاج إلى أسلحة، ويعرف أن الإمام يخفى الأسلحة والذخيرة فى مكان سرى، فيقرر الاستيلاء على كل هذه الأسلحة، ويوكل إلى منصور البحث عن المخبأ، ويتم إدخاله القصر بعد أن تعطل التيار الكهربى عن طريق برامجه الإلكترونية، فى الوقت الذى يستعد فيه الإمام البدر، ولى العهد لعمل انقلاب ضد الأب، وينجح فى مهمته عن طريق حقنة من طبيبه.

وبعد أن يتم إعلان البدر حاكمًا جديدًا على اليمن، يقرر أن يقيم حمامًا من الدم فى البلاد عن طريق الفتن، وبينما يحصل الثوار على الأسلحة من مخبئها بعد أن كشف منصور مكانها، وتنجح الثورة فى إسقاط البدر.

الفيلم تم تصوير أجزاء كبيرة من لقطاته الخارجية فى شوارع المدن اليمنية.. وكما هو واضح فإنه فيلم أقرب إلى الأعمال التى تناولت الثورة المصرية، فجعلت من الثوار اليمنيين أقرب إلى الضباط الأحرار، والإمام أقرب إلى الملك فاروق، والفيلم يؤكد أن مصر صدرت الثورة إلى اليمن، فالذى قام بكشف مكان الأسلحة والذخيرة هو الشاب الذى درس التقنيات الحديثة فى مصر وعاش فيها اثنى عشر عاما بأكملها.

ومن الواضح أن صناعة الفيلم كانت هدفًا سياسيًا يتماشى مع ما كانت تراه الدولة فى تلك الآونة، تصدير الثورة، ومساندة الثورات القائمة فى المناطق العربية، ومن المعروف أن حربا أهلية قد اندلعت، وأن مصر أرسلت بجنودها هناك، وإن معارضة شعبية وسياسية ملحوظة قامت ضد هذه الحرب، لكثرة ضحايا المصريين، ولأنها لم تسفر عن كسب سياسى، وأفسد العلاقات بين الدول الجوار اليمنى ومصر، لذا فإن إنتاج هذين الفيلمين المشار إليهما عن اليمن كانا من ضمن الدعاية الإيجابية لحرب اليمن وإرسال جنود إلى هناك لمساندة الثورة التى قام بها عبد اللّه السلال.

وقبل أن نتحدث عن الحرب الأهلية اللبنانية فإن مجموعة أفلام قليلة الأهمية حاولت مساندة الوحدة بين مصر وسوريا، ظهرت فى أوائل عام ١٩٦٠، وقبل الانفصال منها على سبيل المثال: "عمالقة البحار" وفيلم "وطنى وحبى" الذى دارت أحداثه فى سوريا من خلال ضابط استخبارات مصرى ذهب إلى دمشق وهناك كان عليه أن يوقع بعصابة تجسس، وتدور قصة حب بينه وبين فتاة سورية يتصور فى بادئ الأمر أنها جاسوسة ثم لا تلبث أن تثبت براءتها.

والفيلم كما هو واضح من عنوانه محاولة لمغازلة سياسة الدولة فى تلك المرحلة، سواء فى سفر الضابط إلى دمشق، وقصة الحب مع الفتاة السورية

واللقاء الحميم الذى قوبل به من طرف العسكريين السوريين، وهناك تجارب روائية معاكسة تمامًا لما رأيناه فى هذا الفيلم. فرواية "سنوات الحب"، لأمين يوسف غراب كتبت أثناء الوحدة مع سوريا، ودارت أحداث منها فى سوريا وكانت قصة الحب بين مصرى وسورية، لكن عندما تحولت الرواية إلى فيلم عام ١٩٦٢، تم إبعاد الجانب السياسى تماما وصارت أحداث الفيلم كله بين القاهرة والإسكندرية كما حدث ذلك أيضا فى رواية "جفت الدموع" ليوسف السباعى التى تم إخفاء أية إشارة منها للوحدة بين مصر وسوريا فى الفيلم الذى أخرجه حلمى رفلة ١٩٧٥.

وكما هو واضح فإن السينما لم تقترب من أحداث شهدتها ليبيا، وتونس والمغرب والكويت والمملكة العربية السعودية والأردن، لكن السينما وقفت من الحرب الأهلية اللبنانية موقفًا ساذجًا، فبينما قدم اللبنانيون أفلامًا مهمة عن حربهم مثل أفلام أخرجها مارون بغدادى فإن قصص حب ساذجة أظهرت الحرب الأهلية فى إطارها، ولعل أبرز مثال على ذلك هو "من يطفئ النار" لمحمد سلمان عام ١٩٨٢. كما قدمت السينما المصرية فيلمًا آخر عن الحرب الأهلية اللبنانية بعنوان "بطل من الجنوب" إخراج محمد أبو سيف عام ٢٠٠١.

الفيلم الذى أخرجه سلمان ليس سياسيًا بالمرة، لكننا نذكره هنا كواحد من الأفلام الساذجة التى يتم تصويرها عن هموم الآخرين، ففى بداية الفيلم نرى أحداثًا دامية، ومظاهر حرب، وإطلاق رصاص، ووفاة زينب فى إحدى الغارات، ويصدم حسن فى وفاة حبيبته زينب، ويرحل إلى القاهرة، وهناك يستقبله صلاح الذى يعمل فى إحدى الفرق الموسيقية فى أحد الملاهى الليلية.

ونحن هنا أمام فيلم غنائى عاطفى، أكثر منه فيلم عن الحرب، فأغلب أحداثه تدور فى القاهرة أما أحداث لبنان فهى تدور فى ذاكرة حسن، الذى يتذكر زينب، والحرب الأهلية، كلما رأى الصحفية التى تشبه إلى حد كبير حبيبته زينب، ولذا فهو يتعلق بها.

وكما نرى فإن الحرب هنا بمثابة ديكور ساذج، حاول محمد سلمان أن يعزف عليه، لكن مخرجا من طراز سلمان لايمكنه أن يخلع معطف الغناء والقصص

الميلودرامية، والفواجع فى أفلامه، ورغم أن عنوان الفيلم يوحى بنيران الحرب فى لبنان فإن التسمية بدت ساذجة قياسًا إلى لهيب وقسوة الحرب فى لبنان.

وفى الفيلم، يقرر حسن العودة إلى لبنان مرة أخرى وذلك بعد أن تختفى ثريا شبيهة حبيبته من حياته.

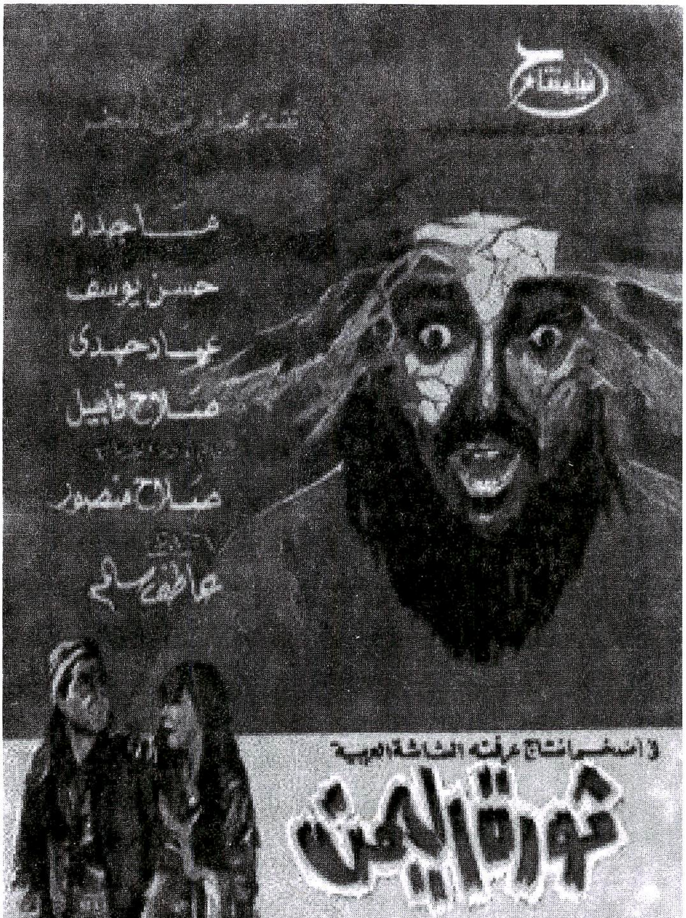
وكما أشرنا، فلسنا أمام عمل مسيس مثل الأفلام التى ناصرت القضايا العربية الأخرى. ومما سبق نرى أن إنتاج هذا النوع من الأفلام قد ارتبط بأوج الثورة المصرية، وأن هذا النوع من الأفلام اختفى تمامًا فى السبعينيات ومابعدها، وخاصة فى فترة القطيعة العربية لمصر، ونحن هنا نتخذ من الأفلام المصرية السياسية نموذجًا للتوقف عنده. فمن الواضح أن كل دولة أنتجت أفلامها السياسية والكثير منها دعائى، وقد اشترك مصريون كثيرون فى العمل بها مثل "الأيام الطويلة" لتوفيق صالح، ومثل فيلم "سأكتب اسمك على الرمال"، للمغربى عبد الله المصباحى، وأفلام جزائرية عديدة، بل إن العراق قام بإنتاج فيلم "مطاوع وبهية" إخراج صاحب حداد، تأليف سعيد الكفراوى، هاجم فيه سياسة أنور السادات وقيامه بالتصالح مع إسرائيل، إبان السنوت الأولى لكامب ديفيد. واشترك فى تمثيل الفيلم عدد كبير من السينمائيين المصريين، وفى ليبيا تم إنتاج فيلم عالمى عن عمر المختار لكنه كان صناعة أمريكية أكثر منه فيلمًا عربيًا.

وفى الوقت الذى تم إنتاج العديد من الأفلام الأمريكية عن حرب الخليج، فإن فيلمًا تليفزيونيًا قد تناول هذه الحرب على المستوى الشخصى هو "العودة والعصفور"، وفى عام ٢٠٠٠ قدم أحمد عاطف فيلمه الأول "عمر ٢٠٠٠" من بعيد.

وقد أفردنا لقضية فلسطين فصولا فى هذا الكتاب، لكن فيلم "أصحاب ولا بيزنس" لسعيد حامد عام ٢٠٠١ تضمن مناصرة واضحة للفدائيين الفلسطينيين الذين يفخخون أنفسهم من أجل إزعاج السلطات الإسرائيلية، وأثر تفجير مناضل فلسطينى نفسه وسط وحدة أمنية إسرائيلية ارتياحًا ملحوظًا لدى المشاهدين.



بطل من الجنوب


شادية
حسن يوسف
عماد حمدي
صلاح قابيل
صلاح منصور
عاطف سالم
في أضخم انتاج عرفته الشاشة العربية
ثورة اليمن
elCinema.com


ماجدة
جميلة
أحمد مظهر
صلاح ذو الفقار
زهرة العلا
رشدي أباظة
محمود المليجي
كريمات
حسين رياض
يوسف السباعي
نجيب محفوظ
عبد الرحمن الشرقاوي
علي الزرقاني
عبد العزيز فهمي
أفلام ماجدة
يوسف شاهين



جميلة

# الفهـرس

# منافذ بيع
## الهيئة المصرية العامة للكتاب

### مكتبة المعرض الدائم
١١٩٤ كورنيش النيل - رملة بولاق
مبنى الهيئة المصرية العامة للكتاب
القاهرة
ت : ٢٥٧٧٥٠٠٠
٢٥٧٧٥٢٢٨ داخلى ١٩٤
٢٥٧٧٥١٠٩

### مكتبة مركز الكتاب الدولى
٣٠ ش ٢٦ يوليو - القاهرة
ت : ٢٥٧٨٧٥٤٨

### مكتبة ٢٦ يوليو
١٩ ش ٢٦ يوليو - القاهرة
ت : ٢٥٧٨٨٤٣١

### مكتبة شريف
٣٦ ش شريف - القاهرة
ت : ٢٣٩٣٩٦١٢

### مكتبة عرابى
٥ ميدان عرابى - التوفيقية - القاهرة
ت : ٢٥٧٤٠٠٧٥

### مكتبة الحسين
مدخل ٢ الباب الأخضر - الحسين - القاهرة
ت : ٢٥٩١٣٤٤٧

### مكتبة المبتديان
١٣ش المبتديان - السيدة زينب
أمام دار الهلال - القاهرة

### مكتبة ١٥ مايو
مدينة ١٥ مايو - حلوان خلف مبنى الجهاز

### مكتبة الجيزة
١ ش مراد - ميدان الجيزة - الجيزة
ت : ٣٥٧٢١٣١١

### مكتبة جامعة القاهرة
خلف كلية الإعلام - بالحرم الجامعى
بالجامعة - الجيزة

### مكتبة رادوبيس
ش الهرم - محطة المساحة - الجيزة
مبنى سينما رادوبيس

### مكتبة أكاديمية الفنون
ش جمال الدين الأفغانى من شارع
محطة المساحة - الهرم
مبنى أكاديمية الفنون - الجيزة

## مكتبة الإسكندرية

٤٩ ش سعد زغلول - الإسكندرية

ت : ٠٣/٤٨٦٢٩٢٥

## مكتبة الإسماعيلية

التمليك - المرحلة الخامسة - عمارة ٦

مدخل ( ١ ) - الإسماعيلية

ت : ٠٦٤/٣٢١٤٠٧٨

## مكتبة جامعة قناة السويس

مبنى الملحق الإدارى - بكلية الزراعة -

الجامعة الجديدة - الإسماعيلية

## مكتبة بورفؤاد

بجوار مدخل الجامعة

ناصية ش ١١، ١٤ - بورسعيد

## مكتبة أسوان

السوق السياحى - أسوان

ت : ٠٩٧/٢٣٠٢٩٣٠

## مكتبة أسيوط

٦٠ ش الجمهورية - أسيوط

ت : ٠٨٨/٢٣٢٢٠٣٢

## مكتبة المنيا

١٦ ش بن خصيب - المنيا

ت : ٠٨٦/٢٣٦٤٤٥٤

## مكتبة المنيا (فرع الجامعة)

مبنى كلية الآداب -جامعة المنيا - المنيا

## مكتبة طنطا

ميدان الساعة - عمارة سينما أمير - طنطا

ت : ٠٤٠/٣٣٣٢٥٩٤

## مكتبة المحلة الكبرى

ميدان محطة السكة الحديد

عمارة الضرائب سابقًا - المحلة

## مكتبة دمنهور

ش عبدالسلام الشاذلى - دمنهور

مكتب بريد المجمع الحكومى - توزيع

دمنهور الجديدة

## مكتبة المنصورة

٥ ش السكة الجديدة - المنصورة

ت : ٠٥٠/٢٢٤٦٧١٩

## مكتبة منوف

مبنى كلية الهندسة الإلكترونية

جامعة منوف

## توكيل الهيئة بمحافظة الشرقية

مكتبة طلعت سلامة للصحافة والإعلام

ميدان التحرير - الزقازيق

ت : ٠٥٥٢٣٦٢٧١٠ - ٠١٠٦٥٣٣٧٣٣٢